شب خون
34

"نئی تاریخیت" یا مارکسی وضعیات؟

معاصر ادبی نظریہ سازی کا ایک اہم رجحان یہ ہے کہ وہ نقاد بھی، جو خود کو مارکسی نہیں کہتے، اور مارکسی نظریے کو نہیں مانتے، مارکسیت میں بہت دلچسپی رکھتے ہیں اور مارکسیت کو ان کے افکار کا اہم عنصر قرار دیا جا سکتا ہے۔ مارکسیت میں اس بڑھتی ہوئی دلچسپی کی وجہ فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتوسے کے افکار کا اثر ہے۔ آلتوسے اس "عامیانہ" مارکسی نظریے کو مسترد کرتا ہے کہ فن پارہ کا لا" اور کلقید" سماجی اقتصادی قوتوں کے ذریعہ متعین ہوتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن پارہ نسبتہً آزاد اور کثیر المعنی OVER DETERMINED (یہ اصطلاح فرائڈ کی ہے۔ مترجم) ہوتا ہے۔ کثیر المعنی اس معنی میں کہ فن پارے کا تعین مختلف اجزا، و عناصر کے ایک بہت پیچیدہ NETWORK کے ذریعہ ہوتا ہے۔ آلتوسے کے افکار نے ان نقادوں کے لئے سانس لینے کی گنجائش پیدا کی جو مارکسیت کے سیاسی مقاصد سے تو ہمدردی رکھتے تھے۔ لیکن جو مارکسیت کی تنگ خیالی اور تنگ فکری سے ناخوش تھے۔ تنقیدی عمل کے دو اہم روپ جن پر معاصر مارکسیت کا اثر بطور خاص نظر آتا ہے۔ برطانوی "تہذیبی مادیت" اور امریکی "نئی تاریخیت" ہیں۔

آلتوسے کا اثر ان دونوں طبقوں کے مفکرین پر ہے۔ دونوں ہی کا خاص سروکار ادب اور تاریخ کے مابین رشتوں سے ہے۔ ریمنڈ ولیمس، جو ایف۔ آر۔ لیوس کے بعد انگلستان کا سب سے زیادہ با اثر نقاد ہے۔ (اس کا انتقال ۱۹۸۷ء میں ہوا۔ مترجم) بتدریج ایک واضح مارکسی نقطۂ نظر کا حامل ہوتا گیا۔۔ تازہ ترین مارکسی مفکر پر وضعیات، مابعد وضعیات، لاکاں کی تحلیل نفسی، جولیا کرسٹیوا کی نشانیات، نظریۂ کلام، تانیثیت وغیرہ اس قدر اثر انداز ہوئی ہیں کہ ایک مخلوط صورت نظر آتی ہے۔ جس میں مارکسیت بہت سے عناصر میں سے ایک ہے۔

کے۔ ایم۔ نیوٹن

۱۹۸۸ء

نومبر ۹۱ تا اپریل ۹۲ء

مدیر، پرنٹر، پبلشر: عقیلہ شاہین | ٹیلی فون: ۶۰۲۲۹۶، ۶۰۲۱۳۷ | جلد: ۲۴ | شمارہ: ۱۶۴
مطبع: تاج آفسٹ الٰہ آباد | سرورق | خطاط: سہیل احمد، سید احمد عباس زیدی
بارہ شمارے: ۶۵ روپے | فی شمارہ: چھ روپے | دفتر: ۲۱۳/۳۴۱ رانی منڈی الٰہ آباد

ترتیب و تہذیب
شمس الرحمن فاروقی

مسافر پرندے

(خلیجی جنگ کے پس منظر میں)

قاضی سلیم

مجھ سے کچھ کہہ رہے تھے ۔ کہ پھر
اپنے ہی آپ میں بولتے تھے
سوکھے پھل کی چٹختی ہوئی قاش کی طرح سے لب کھلے ۔
اور الفاظ کے بیج ۔ رک رک کے بنجر سماعت پہ گرتے رہے
منہ سے کچھ بھی نہ پھوٹا
جمی پیڑیوں سے بس اک تار ٹوٹا
مرے ہونٹ بھی کپکپائے ۔ مگر
اتنے کانٹے زباں پر پڑے تھے ۔ کہ لب سل گئے
ایک سہمے ہوئے پیڑ سے
دوسرے پیڑ تک
سنسناتی ہوائیں ، دلاسوں کے سندیس لاتی رہیں
روز آکاش پر
چاند سورج نگلتے اگلتے ہوئے راکشس
شعبدے ٹوٹتی کہکشاں کے دکھاتے رہے
شعبدوں سے پرے
ڈبڈبائی ہوئی آنکھ تی وی میں اندر ہی اندر اترتی رہی
جنگ کی ہولناکی کا کرب جیسے کھنڈر در کھنڈر جذب کرتی رہی
کھولتے خون میں
بجلیاں گھل گئیں
ہر دھماکے پہ دکھتی رگیں کھنچ گئیں
مٹھیاں بھنچ گئیں
مامتا کو مگر
بھاگتی بھیڑ میں
ہر طرف بھاگتی بھیڑ میں
اپنے بچے نظر آ رہے تھے ۔
جو اپنے وطن میں
حق نانِ جویں سے بھی محروم ہو کر
گھر سے بے گھر ہوئے
ہم بڑی دیر تک
اپنی سانسوں سے سانسیں بدلتے رہے
بے ارادہ لرزتے ہوئے ہاتھ کشکول بن کر
آسماں کی طرف اٹھ گئے ۔
بے بسی
کس قدر بے بسی تھی
دور ریتیلی چٹان پر
تیل میں کتنے لتھڑے مسافر پرندے
بال و پر پھڑپھڑاتے رہے ●

غزل

وحید اختر

بگولا پھرتا ہے صحراؤں میں کہاں بیٹھے
ملے جو سایۂ اشجار مہرباں بیٹھے

زمیں نے کر دیا پامال سرفرازوں کو
جو تھک کے ظلم کی گردش سے آسماں بیٹھے

نہیں ہو تم تو یہ دشمن ہے جاں کے ساتھ لگی
وہیں پہ آ گئی تنہائی، ہم جہاں بیٹھے

نہیں ہے گھر میں بھی فارغ سفر سے پائے جنوں
دوانے چھانتے ہیں دشت بے کراں بیٹھے

جہاں بھی چھوڑ گیا ہے وہ شوخ نقش قدم
ہیں منتظر وہیں دیدار تشنگاں بیٹھے

جسے بلاتا ہو ہر ہر نفس میں دشت ندا
وہ گھر کی چھت کے گھنے سایے میں کہاں بیٹھے

ملے قرار ذرا دل کی بے قراری کو
کبھی قریب جو آ کر وہ جانِ جاں بیٹھے

پرائے دیس میں ٹھہرا ہے قافلہ گل کا
لکھا کرو غزل و نظم تم یہاں بیٹھے

غزل

وحید اختر

لپٹی ہوئی پھرتی ہے نسیم ان کی قبا سے
گل کھلتے ہیں ہر گام پہ دامن کی ہوا سے

برہم نہ ہو تم شوخیٔ امواج ضیا سے
زلفیں ہیں بکھرتے ہی کو چہرے پہ ہوا سے

دل آخ ایسا دیا کیوں کہ رہا کشتۂ جاناں
تم سے نہیں یہ شکوہ بھی کرنا ہے خدا سے

محروم ہیں ہمیں گرمیٔ گفتار سے ان کی
جو ہونٹ، جو آنکھیں ہیں گراں بارِ حیا سے

آہستہ کرو چاکِ گلو اپنا گریباں
گونجے نہ چمن غنچوں کے ہنسنے کی صدا سے

کھولیں گے انھیں ہاتھوں کے ناخن گرہ دل
جو بستہ ہیں رنگینی و خوشبوئے حنا سے

تعبیر کے صحرا ازل میں ہیں خواب پریشاں
دریا کو سرابوں سے صدا دیتے ہیں پیاسے

لیتے ہو اگر نام شہیداں تو ہے یہ شرط
جاں جائے رہے پا نہ ہٹیں راہ وفا سے

غزل

وحید اختر

حسرت خواب ندیدہ نے جگایا برسوں
رت جگا شمع تمنا نے منایا برسوں

نام پر اسکے خیال آتا ہے ہاں تھا کوئی
یاد نے جس کی بہت خون رلایا برسوں

رہے خوباں میں بھی ہم خود گر و خود آگاہ
خود فراموشی کا انداز نہ آیا برسوں

بیٹھا ہے مدرسے میں عقل کی بیعت کرکے
وہ جنوں پھر کے جو صحرا سے نہ آیا برسوں

نہ گلہ ہے اسے کیوں غیر کے لب لب سے ملے
دخت رز کو بھی نہ منہ ہم نے لگایا برسوں

سایے ہی سایے تھے بے چہرہ و بے خال و خط
ہم نہ پہچان سکے اپنا بھی سایہ برسوں

سونپتے ہی اسے اب بے وطنی کے ہاتھوں
جس کو آنکھوں میں رکھا دل میں چھپایا برسوں

موت کا قرض تو اک پل میں اتر جائے گا
زندگی! بار ترا ہم نے اٹھایا برسوں

فکر تب شعر بنی نغمہ بنا تب احساس
ذہن و دل میں جب انھیں ہم نے رچایا برسوں

دے گے دستک کوئی در سے نہ پلٹ جائے وحید
اک اسی وہم نے راتوں کو جگایا برسوں

غزل

زبیر رضوی

ستم گری بھی مری کشتگاں بھی میرے تھے
بیان کرتے ہوئے نوحہ خواں بھی میرے تھے
فضا میں اڑتے پرندوں کی ڈار میری تھی
نشانے میرے تھے تیر و کماں بھی میرے تھے
وہ ہجو میری تھی وہ سب قصیدے میرے تھے
تمہارے بارے میں وہم و گماں بھی میرے تھے
قفس بھی پیدا تھا روداد گل بھی میری تھی
سلگتے جلتے ہوئے آشیاں بھی میرے تھے
میں موج موج بھی تھا حلقۂ نہنگ بھی تھا
ہوا بھی میری تھی اور بادباں بھی میرے تھے
صف عزیزاں، صف دشمناں بھی میری تھی
وہ جنگ میری تھی سود و زیاں بھی میرے تھے
سفر بھی میرا تھا اور گردباد میرے تھے
وہ عشق میرا تھا اور امتحاں بھی میرے تھے
لہو بھی میرا تھا اور آستیں بھی میری تھی
وہ تیغ میری تھی اس پر نشاں بھی میرے تھے
ہزیمتیں بھی مری مخبری بھی میری تھی
ہلاک ہوتے ہوئے پاسباں بھی میرے تھے

زبیر رضوی

میں نے ایک مدت تک
ٹوٹے پھوٹے شیشوں میں
برتنوں کے پانی میں
اپنا چہرہ دیکھا ہے
آنکھ، ہونٹ، گالوں کو
ماتھے اور بالوں کو
کرچی کرچی جوڑا ہے
میں نے ایک مدت تک
صرف اپنا چہرہ ہی
آئینے میں دیکھا ہے
اس کو ہی سنوارا ہے
اس کو ہی سجایا ہے
زندگی سفر تیرا
کس جہاں میں لے آیا
کس نے میری آنکھوں کو
حیرتوں میں ڈالا ہے
پورے قد کا آئینہ
سامنے لگایا ہے

نئی الف لیلہ

گیان چند

ہوئی ہے الف لیلہ منتشر، بے گھر ہے افسانہ
زبیدہ سر بہ زانو، جعفر و مسرور گم صم ہیں
امیر المومنین کا جسم بے جاں پارہ پارہ ہے
گری ہے اک مزائل راست اس کی قبر کے اوپر

نہیں بغداد، اب یہ کربلا ہے
یہاں ہر جاگتا سویا ہوا ہے
یہاں کوئی کھنڈر گر سانس لینا چاہتا ہے
تو گھس جاتے ہیں نتھنوں میں فقط بارود کے ذرے

فرات و دجلہ ہیں دو سیل خونیں
اچھلتا ڈوبتا ہے جن کے اندر
عراق پر تہور کا وہ لاشہ
ہیں جس کی پیٹھ میں اپنوں کے خنجر

علاء الدین ابوالشامات! سو جا، بلکہ مر جا
نہیں برسائے گا چھپر سے اب دینار کوئی

غنیمت جان، گر برسیں نہ سر پر آگ کے گولے
نہیں ابھرے گی سطح بحر سے شہزادی گلنار کوئی

کوئی صدام، کوئی ظالم مظلوم، تازہ الف لیلہ لکھ رہا ہے
نہیں ہیں جس میں پریوں اور شہزادوں کے افسانے
ہزیمت خوردگی کی روداد اور مرثیے ہیں بس
مبارک مصریوں اور شامیوں کو الف لیلہ کا نیا نسخہ

کتاب تعزیت کھولے
زبیدہ سر بہ زانو ہے
کھڑے ہیں جعفر و مسرور گم صم
عراق اب مسکن کرب و بلا ہے
غلام عرب سارا ایشیاء ہے

نومبر ۹۱ تا اپریل ۹۲

غزلیں

عرفان صدیقی

گیا تھا دل کی طرف کاروانِ گم شدگاں
اور اب وہاں بھی نہیں ہے نشانِ گم شدگاں

ابھی ابھی جو ستارے مرے کنار میں تھے
چمک رہے ہیں سرِ آسمانِ گم شدگاں

عجب خلائے سخن ہے سماعتوں کے ادھر
یہ کون بول رہا ہے زبانِ گم شدگاں

سوادِ وہم میں کس کو پکارتا ہوں میں
یہ نیم شب، یہ سکوتِ مکانِ گم شدگاں

میں اپنی ہوئی بستیوں کو پہچانوں
اگر نصیب ہو سیرِ جہانِ گم شدگاں

جامِ تہی لہرایا ہم نے
کیا جشن منایا ہم نے

رات ہوا کے ساتھ نکل کر
حلقۂ در کھڑکایا ہم نے

چپ گلیوں میں دیں آوازیں
شہر میں شور مچایا ہم نے

خاک تھے لیکن لہر میں آکر
رقصِ جنوں فرمایا ہم نے

دیکھیں کب ہوں عشق میں کندن
راکھ تو کر دی کایا ہم نے

عمرِ شرر بیکار نہ گزری
پل بھر تو چمکایا ہم نے

اپنے سر کی آن پہ واری
پاؤں سے لپٹی مایا ہم نے

سب کو نشانہ کرتے کرتے
خود کو مار گرایا ہم نے

آنکھوں نے کتنا سمجھایا
پیاس سے دھوکہ کھایا ہم نے

اس سے ملے تو خود سے زیادہ
اس کو اکیلا پایا ہم نے

اے شبِ ہجراں اب تو اجازت
اتنا ساتھ نبھایا ہم نے

سہیل احمد زیدی

گھر میں خدا کے فضل سے کوئی کمی نہیں
بس ایک یہ کہ دھوپ نہیں چاندنی نہیں

کچھ غم بھی دے کہ دل میں کسک تو بنی رہے
یہ چشمِ التفات کبھی ہے کبھی نہیں

اب سوچتا ہوں میں تو عجب اک خلا سا ہے
اس شہر میں کسی سے مری دشمنی نہیں

شب نخلِ آرزو کے تلے ذکرِ مرگ تھا
ایسا ہوا کچھ حبس کہ پتی ہلی نہیں

مجھ میں ہی کچھ کمی ہے جو اتنی ہے مہرباں
دنیا سے ورنہ اہلِ ہنر کی بنی نہیں

اپنے ہی تن پہ اوڑھ لی پھولوں نے سب بہار
شاخوں پہ آج ایک بھی پتی ہری نہیں

دستار سر پہ ہاتھوں کی قوت سے ہے سہیل
پاگل ہوا تو نام و نسب مانتی نہیں

رفتار اجنبی و سخن چیدہ ہو نہ جائے
وحشت ہی کیا جو جلوہ نادیدہ ہو نہ جائے

شب بھر تو دیکھتا ہے تری کج ادائیاں
گل کیا کرے جو صبح کو نم دیدہ ہو نہ جائے

اس خوف سے چھپائے ہوں اپنی جراحتیں
میرا یہ رنگ اس کا پسندیدہ ہو نہ جائے

دستار میں انا کی اب اتنے نہ پیچ دے
سب کچھ ترے وجود میں پیچیدہ ہو نہ جائے

کہتا ہے ہنس کے قتل کے قابل ہو تم سہیل
ڈر ہے ہنسی ہنسی میں وہ سنجیدہ ہو نہ جائے

ساہتیہ اکادمی کی نئی اردو مطبوعات

ہندوستانی ادب کے معمار سیریز

موضوع	مصنف	قیمت
راجندر سنگھ بیدی	وارث علوی	۱۰/-
محمد قلی قطب شاہ	مسعود حسین خاں	۱۰/-
انشاء اللہ خاں انشاؔ	ایم حبیب خاں	۱۰/-
مصحفی	نور الحسن نقوی	۱۰/-
برج موہن دتاتریہ کیفی	مرزا خلیل بیگ	۱۰/-
تلوک چند محروم	رام لعل نابھوی	۱۰/-
مرزا محمد رفیع سودا	قاضی افضال حسین	۱۰/-
حسرت موہانی	ایم حبیب خاں	۱۰/-
مومن خاں مومن	ظہیر احمد صدیقی	۱۰/-
ڈاکٹر زور	سیدہ جعفر	۱۰/-
یوسف حسین خاں	مسعود حسین خاں	۱۰/-
خواجہ حیدر علی آتش	محمد ذاکر	۱۰/-
دیمنا	(ترجمہ) تدبیر زماں	۱۰/-
نرالا	" عقیل احمد	۱۰/-
سبرامنیم بھارتی	" حسرت سہروردی	۱۰/-
ودیاپتی	" قمر جہاں	۱۰/-
بہاری	" لطف الرحمٰن	۱۰/-
ایشور چند ودیا ساگر	" اختر حسین	۱۰/-
ولی	" نور الحسن ہاشمی	۱۰/-
بسویشور	" حمید الیاس	۱۰/-
نام دیو	" یونس اگاسکر	۱۰/-
کبیر دچنادلی	" سرسوتی سرن کیف	۱۰/-
بابا فرید	" مہر افشاں فاروقی	۱۰/-
ٹی۔ پی۔ کیلاسم	" میر محمود حسین	۱۰/-

انگریزی انتھالوجی

راجندر سنگھ بیدی کے منتخب افسانے — مرتبہ گوپی چند نارنگ
(ترجمہ جے رتن) ۶۰/-

کرشن چندر کے منتخب افسانے — مرتبہ گوپی چند نارنگ
(ترجمہ جے رتن) ۶۰/-

ناول اور دیگر کتب

آسمان میں کیس گاہیں — کے کمار
(مترجمہ یوسف کمال)

پتھیر پانچالی — بھبوتی بھوشن بندوپادھیائے
(ترجمہ اقبال کرشن) ۱۰۰/-

گلشن صحت — تارا شنکر بندوپادھیائے
(ترجمہ شانتی رنجن بھٹاچاریہ) ۱۵۰/-

اچھوت — ملک راج آنند
(ترجمہ م. م. راجندر) ۵۰/-

راکھ اور ہیرے — زبے سیلے وسکی
(ترجمہ نریندر رشیچل) ۴۰/-

لوک راج — ویریندر کمار بھٹاچاریہ
(ترجمہ بلراج ورما) ۷۵/-

خطوط ابوالکلام آزاد — (مرتبہ) مالک رام ۸۰/-

ادب کی تاریخ — (ترجمہ میر محمود حسین) ۷۵/-

ساہتیہ اکادمی، سواتی بلڈنگ
نزد برلا مندر، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۱

زمانی ساخت میں تجربے اور اردو افسانہ

خورشید احمد

افسانے میں جو تجربات ہوئے ہیں ان میں وقت کے تصور کا بھی اہم رول رہا ہے۔ داستانوں، قصے، کہانیوں نیز کلاسیکی افسانوں میں وقت کا برتاؤ وقت کی دو روایتی خصوصیات کے تابع تھا: تسلسل (Continuity)[1] اور مراجعت ناپذیری (Irreversibility)[1]۔ تسلسل سے مراد یہ ہے کہ زمانے کا سیل آگے اور صرف آگے کی طرف بڑھتا رہتا ہے۔ یعنی زمانۂ گزراں کی رو کو روکا نہیں جا سکتا۔ مراجعت ناپذیری کا مطلب یہ ہے کہ آگے بڑھتے ہوئے زمانے کو واپس نہیں لایا جا سکتا۔ قدیم فکشن پر وقت کی ان دو خصوصیتوں کی گرفت بہت سخت تھی۔ مثال کے طور پر "نجات" (پریم چند) "گنڈاسا" (احمد ندیم قاسمی) "لاجونتی لڑکی" (راجندر سنگھ بیدی) "شہزادہ" (کرشن چندر) وغیرہ جیسے افسانوں میں زماں کے وہی دو مذکورہ روایتی پہلو کارفرما ہیں۔ چاہے وقت کا عرصہ ایک دن کا ہو۔ جیسے "نجات" میں۔ چاہے بیس سال کا ہو جیسے "شہزادہ" میں۔ ہر صورت میں وقت کردار اور واقعات پر اثر انداز ہوتا ہوا مسلسل آگے کی طرف سیدھی لکیر میں رواں دواں رہتا ہے۔ کبھی مراجعت کے عمل سے نہیں گزرتا۔

جدید فکشن میں پروست نے وقت کے اس روایتی تصور پر کاری ضرب لگائی۔ اس کا خیال تھا کہ حافظے کے ذریعہ یا دداشت کے ذریعے زمانے کی مراجعت ناپذیری پر قابو پایا جا سکتا ہے۔ اور اس نے ناول "گزشتہ زمانے کی تلاش" لکھ کر اپنے خیال کو عملی طور پر ثابت کر دیا کہ کس طرح حافظے کے حوالے سے ماضی کو واپس لا کر اسے دوبارہ حال میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ (انتظار حسین کے افسانے "کٹا ہوا ڈبا" "سیڑھیاں" وغیرہ میں وقت کا یہ تصور موجود ہے)۔ دوسری طرف جوائس نے "یولیسس" میں اس روایتی تصور وقت کو چیلنج کیا اور عملاً اس بات کا ثبوت فراہم کیا کہ نہ صرف ماضی کو حال میں لایا جا سکتا ہے بلکہ تلازمۂ خیال کے ذریعے تینوں زمانوں۔ ماضی، حال، مستقبل میں ایک ساتھ سفر کیا جا سکتا ہے۔ (محمد حسن عسکری کے افسانے "حرام جادی" میں وقت کا یہی جوائسی تصور کارفرما ہے) تیسری طرف کافکا ہے۔ اس کے یہاں "گزرتا ہوا وقت رک جاتا ہے"[1] گویا کافکا نے وقت کے کلاسیکی تصور کو بالکل الٹ دیا ہے۔ اس کے نزدیک ماضی، مستقبل سب منہدم ہو جاتے ہیں۔ صرف لمحۂ موجود دوامی حیثیت حاصل کر لیتا ہے، جو کبھی ختم نہیں ہوتا، کبھی گزرتا نہیں۔ وقت اس کے یہاں آگے نہیں بڑھتا، محض ایک دائرے میں گھوم جاتا ہے۔ مثلاً "قلعہ" نامی ناول کا کردار "کے" بار بار قلعے میں داخل ہونے کا انتظار کرتا ہے۔ اسی طرح افسانہ "شکاری گراکس" میں گراکس اپنے سفر کے اختتام کا منتظر رہتا ہے۔

---

[1] رومن کارسٹ، "فرانز کافکا: ورلڈ - اسپیس۔ٹائم"، موزائک، جلد ۳، شمارہ ۴ (یونیورسٹی آف مانی ٹوبا پریس، گرما ۱۹۷۰ء)، ص ۱۰

[1] رومن کارسٹ، "فرانز کافکا: ورلڈ - اسپیس۔ٹائم"، موزائک، جلد ۳، شمارہ ۴ (یونیورسٹی آف مانی ٹوبا پریس، گرما ۱۹۷۰ء)، ص ۱۰

کافکائی تصور زمانہ کا جدید اردو افسانے پر بہت گہرا اثر پڑا ہے۔ انتظار حسین کا افسانہ "خواب اور تقدیر"، انور سجاد کا "سنڈریلا" اور سریندر پرکاش کا "گاڑی بھر رسد" سامنے کی مثالیں ہیں۔ جدید تر اردو افسانہ نگاروں نے بھی اس تصور وقت کا اثر قبول کیا ہے۔ م ق خاں کا افسانہ "کنواں" اس کی واضح مثال ہے کہ صدیاں گزر جاتی ہیں لیکن صورت حال میں کوئی تغیر نہیں ہوتا۔ وہ صورت حال جو ایک ناگوار صورت حال ہے، دوامی حیثیت حاصل کر لیتی ہے اور کبھی ختم نہیں ہوتی۔

فکشن میں وقت کے جدید تصور کے یہ تین نمایاں پہلو ہیں، جن کا ذکر ابھی ہوا۔ اس کے بعد افسانے میں زمانی ساخت کے اعتبار سے جو تجربات ہوئے ہیں، اب ان پر گفتگو ہوگی اور ان تجربات کو ایک روشن تناظر فراہم کرنے کے لیے سب سے پہلے اس مسئلہ پر غور کیا جائے گا کہ افسانوی تجربے کی ماہیت کیا ہے۔ بیسویں صدی کے نصف اول تک اس سوال پر غور و فکر کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ اس صدی کے نصف دوم کے آغاز سے یہ مسئلہ موضوع بحث بنا ہے۔ مگر اردو کی افسانوی تنقید میں تاحال یہ موضوع اچھوتا ہے۔[1] بہرکیف افسانوی تجربے کی فطرت کو سمجھنے کے لیے ہم قواعد کی مدد لے سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں دو باتیں بالکل سامنے کی ہیں۔ پہلی یہ کہ جب ہم روزمرہ کی زندگی میں فعل ماضی کا صیغہ استعمال کرتے ہیں، تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ ایک فعل گزشتہ زمانے میں واقع ہوا۔ دوسری بات یہ کہ افسانوی تجربے کے اظہار کے لیے عموماً فعل ماضی کا صیغہ استعمال کیا جاتا ہے۔ اس ضمن میں دو قسم کے نظریے سامنے آئے ہیں۔ دونوں نظریوں میں یہ بات مشترک ہے کہ فکشن میں صیغۂ ماضی اپنی ماضیت کو کھو دیتا ہے۔ اس سے آگے جا کر دونوں نظریوں میں تعبیر کا اختلاف در آتا ہے۔ نظریہ سازوں کی ایک جماعت یہ کہتی ہے کہ قاری کسی افسانوی صورت حال کا تجربہ اس طرح کرتا ہے جیسے ماضی میں نہیں،

[1] شمس الرحمٰن فاروقی نے یہ جملہ لکھ کر کہ "تمام افسانوں کی تلخیص صیغہ حال میں بیان کی جاتی ہے۔" اور یہ سوال اٹھا کر "ایسا کیوں ہوتا ہے؟" ضرور اس موضوع پر غور و فکر کی دعوت دی ہے۔ افسانے کی حمایت میں، (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، بار اول ۱۹۸۲ء) ص ۴۷۔

بلکہ سب کچھ اس کی آنکھوں کے سامنے حال میں واقع ہو رہا ہو۔ اس گروہ کی نمائندگی اے اے مینڈیلو اور مارک رابرٹس کرتے ہیں۔ مینڈیلو لکھتا ہے:

> اصولاً کہانی میں وقت کا ایک ایسا نقطہ ہوتا ہے، جو نقطۂ حوالہ کا کام دیتا ہے۔ اس نقطہ کو افسانوی حال کا آغاز تصور کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، اگر قاری مطالعے میں منہمک ہو، تو اس نقطۂ وقت سے آگے جو کچھ واقع ہوتا ہے، اسے وہ اپنے تخیلی حال میں منتقل کر لیتا ہے اور خود کو اس التباس کے تابع کر دیتا کہ وہ بذات خود اس عمل یا صورت حال میں حصہ لے رہا ہے یا کم از کم اس طرح دیکھ رہا ہے گویا وہ عمل واقع نہیں ہو چکا ہو بلکہ واقع ہو رہا ہو۔[1]

مارک رابرٹس نے ائن واٹ کی مشہور زمانہ کتاب دی رائز آف دی ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے:

> "بیانیہ طرز اظہار قاری تک گزشتہ تخیلی تجربے کو اس طرح پہنچانا چاہتا ہے گویا وہ حال کا تجربہ ہو۔ میں نہیں جانتا کہ پہلے اس بات پر غور کیا ہے یا نہیں کہ ناول میں صیغۂ ماضی کے استعمال کی جو رسم ہے، اس میں دراصل حال کی قوت مخفی ہوتی ہے: جب ماٹرس لکھتا ہے، "اچانک وہ آگے کی طرف جھکی اور ڈرائیور سے کہنے کے لیے کہا" تو لفظ "جھکی" قاری کو اس طرح متاثر کرتا ہے، جیسے دوسرے سیاق و سباق میں لفظ "جھکتی ہے" کرتا: اس جملے سے ہماری آنکھوں کے سامنے کچھ ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔"[2]

فکشن کے نظریہ سازوں کی دوسری جماعت اول الذکر تصور سے ذرا آگے جا کر یہ کہتی ہے کہ افسانوی ماضی نہ تو کسی خاص زمانۂ گزشتہ کی طرف اشارہ کرتا

[1] ٹائم اینڈ دی ناول، (لندن: پیٹر نیول لمیٹڈ، اشاعت اول ۱۹۵۲ء) ص ۹۶ تا ۹۷۔
[2] ایسز ان کریٹسزم، جلد ۸، شمارہ ۴، (اکتوبر ۱۹۵۸ء) ص ۳۴۴۔

ہے، نہ ہمیں ماضی سے نکال کر حال میں ڈال دیتا ہے اور نہ ہم اس سے یہ محسوس کرتے ہیں کہ واقعات ہماری آنکھوں کے سامنے رونما ہو رہے ہیں۔ بلکہ افسانوی ماضی ایک عکس کی تخلیق کرتا ہے اور فکشن پڑھتے ہی اس کو جس کا وجود زماں اور مکاں سے ہٹ کے ہو یعنی یہ ماضی کسی زمانے کی تحقیق نہیں کرتا بلکہ زمانے کے احساس کو مٹا دیتا ہے۔ افسانوی واقعات کا وجود ماورائے وقت ہوتا ہے یعنی افسانوی ماضی زمانی طور پر بے رنگ ہوتا ہے۔ اس نظریے کی بہترین نمائندہ جرمن مصنفہ کیٹے ہمبرگر ہے[1]۔ ڈاکٹر ہمبرگر نے صیغۂ ماضی کے حوالے سے یہ سوال قائم کیا ہے کہ ہم کیسے پہچانیں گے کہ فلاں بیانیہ افسانوی یعنی Fictional ہے یا نہیں۔ مصنفہ کا خیال ہے کہ افسانوی فعل ماضی کی انفرادیت اس وقت بہت نمایاں ہو جاتی ہے، جب "آج"، "کل"، "جلد"، "اب" جیسے زمانی متعلقات فعل (Adverbs) اس کے ساتھ منسلک ہو جاتے ہیں۔ ایسے تمام متعلقات فعل کے استعمال سے فعل ماضی سے حال کا حوالہ شامل ہو جاتا ہے۔ لہٰذا کسی حقیقی ماضی کے بارے میں تاریخی بیان دینے کے لیے ان متعلقات فعل کا استعمال نہیں ہو سکتا جب کہ فکشن میں ان کا استعمال متواتر ہوتا ہے چنانچہ "اس رات جھونڈو کو دیوی کی یاد آئی۔ آج تک اس نے کبھی دیوی کو بلیدان نہ دیا تھا"[2] تاریخی بیان نہیں ہو سکتا۔ مگر افسانوی بیان ہے کیوں کہ ہم اس بیان کا تجربہ اس طرح کرتے ہیں جیسے یہ ماضی میں ہو نہ حال میں۔ ڈاکٹر ہمبرگر دوسری دلیل یہ قائم کرتی ہے کہ ناول یا افسانے کا خلاصہ صیغۂ حال میں لکھا جاتا ہے۔ اور اس سے یہ نتیجہ نکالتی ہے کہ افسانوی واقعات کا وجود ماورائے وقت ہوتا ہے۔ خلاصوں میں صیغۂ حال کے استعمال کا ایک تفاعل اور بھی ہے۔ نقاد یا مصنف صیغۂ حال کے ذریعہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہم جب جب وہ افسانہ یا ناول پڑھتے ہیں تب تب وہ واقعات صادر ہوتے ہیں۔ اور یہ ایک خاص وجہ ہے کہ ناول یا افسانے کے مافیہ کو لکھتے ہوئے نقاد اس صیغہ کا استعمال کرتے ہیں۔

جب یہ واضح ہو گیا کہ ڈاکٹر ہمبرگر افسانوی صیغۂ ماضی سے کوئی تاریخی تفاعل منسوب نہیں کرتی، تو اس کے حوالے سے یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ پورے ناول یا افسانے کو صیغۂ حال میں لکھا جا سکتا ہے یا نہیں اس سلسلے میں سب سے پہلے Historic Present جیسے مولانا عبدالحق قواعد اردو میں "تاریخی حال" کے بجائے "حال حکائی" کہا ہے، کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ عام خیال کے مطابق ماضی کے واقعات بیان کرتے ہوئے کسی ڈرامائی واقعے یا عمل کو شدید بنانے کے لیے حکائی حال کا استعمال کرتے ہیں جس سے وہ واقعہ یا عمل ہماری آنکھوں کے سامنے ابھی ابھی رونما ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر ہمبرگر اس عام خیال سے آگے جا کر کہتی ہے کہ حکائی حال کا صیغۂ واقعات کے ڈرامائی تاثرات کو شدید تو کرتا ہی ہے، مگر اس کے ساتھ بلکہ اس سے کہیں بڑھ کر واقعات میں فکشن کا تاثر بھی پیدا کر دیتا ہے۔ حال حکائی کے تاثر سے واقعات صیغۂ ماضی کے مقابلے میں قریب تر محسوس نہیں ہوتے بلکہ ہم ان واقعات کا تجربہ تخیلی طور سے کرتے ہیں جو محض کے لیے ہمارے اس شعور کو مٹا دیتا ہے کہ واقعات کا صدور فی الحقیقت ماضی میں ہوا۔ حال حکائی کے استعمال سے مورخوں کی بیزاری کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے۔ وہ ڈرامائی لمحات میں ڈرامائی تاثر پیدا کرنے سے خائف نہیں ہوتے، بلکہ خوف ہوتا ہے اس افسانوی تاثر سے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ڈاکٹر ہمبرگر فکشن میں بھی حکائی حال کے استعمال کو قابل اعتراض تصور کرتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ یہ افسانوی تاثر پیدا کر دیتا ہے۔ بلکہ اس لیے کہ اس کا استعمال غیر ضروری ہے اور اس سے اصول کفایت پر حرف آتا ہے۔ گر افسانوی ماضی تاریخی ماضی کا علامیہ نہیں ہے بلکہ ہمیں فکشن کی ایک ایسی دنیا میں پہنچا دیتا ہے، جو لازماں ہے، تو پھر ہمیں کہانی کو صیغۂ حال میں بیان کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ چنانچہ وہ کہتی ہے کہ ناول کا کوئی حصہ جو حال حکائی

---

[1] Kate Hamburger کی کتاب جرمن زبان میں Die Logic Der Dictun کے نام ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئی۔ اس میں مختلف موضوعات زیر بحث آئے ہیں۔ Roy Poscal نے دی ماڈرن لینگویج ریویو، جلد ۵۷، شمارہ اول (جنوری ۱۹۶۲ء) میں "Tense and Novel" (ص ۱ تا ۱۱) کے عنوان سے ایک مضمون میں ہمبرگر کی کتاب کے صرف ایک پہلو یعنی فکشن میں فعل ماضی کے معنی اور استعمال کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ زیر نظر مقالے میں ہمبرگر کے بعض نکات اسی مضمون میں ماخوذ ہیں۔

[2] پریم چند کے افسانے "طلوع محبت" کی عبارت ہے۔

میں لکھا گیا ہو' افسانوی' تجربے میں بغیر کسی تبدیلی کے صیغۂ ماضی میں بدلا جا سکتا ہے۔ ڈاکٹر ہمبرگر کے نزدیک فکشن کے لیے صیغۂ حال کا استعمال ایک اور نقطۂ نظر سے بھی ناموزوں ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ صیغۂ حال میں کثرت معانی کی وجہ سے ابہام بہت ہوتا ہے یعنی یہ صیغہ کسی ایسے عمل کو ظاہر کر سکتا ہے جو اس وقت ہو رہا ہے (وہ آتا ہے) یا کسی ایسے عمل کی طرف بھی اشارہ کر سکتا ہے' جو بار بار واقع ہوتا ہو جس سے عادت ظاہر ہوتی ہو (وہ روزانہ آتا ہے) یا آئندہ واقع ہونے والے عمل کو بیان کر سکتا ہے (میں آدھ گھنٹے میں آتا ہوں)۔ یا اس کا استعمال وقت کے حوالے کے بغیر تعلیمات کے لیے بھی ہو سکتا ہے (دو اور دو چار ہوتے ہیں)

مندرجۂ بالا تجربے سے یہ بات ظاہر ہے کہ فکشن میں صیغہ ہائے ماضی و حال کے استعمال کے سلسلے میں ڈاکٹر کیتھے ہمبرگر کے دلائل بہت قوی ہیں اور صداقت پر مبنی نظر آتے ہیں۔ پھر بھی یہ تصورات پوری سچائی کو ظاہر نہیں کرتے۔ مثلاً ہمبرگر کا نظریہ ہے کہ صیغۂ واحد غائب والے تمام فکشن میں صیغۂ ماضی اپنی ماضیت کو کھو دیتا ہے۔ اس نظریے میں ایک جرمن مصنف فرانز اشٹنزل (جو خود فکشن کا ایک اہم جدید نظریہ ساز ہے) نے یہ ترمیم کی ہے کہ یہ بات صرف اس بیانیہ صورت حال میں صحیح ہے، جہاں نقطۂ نظر مکمل طور سے ایک ہی کردار پر منحصر ہو[1] (ص ۱۵۰ حاشیہ نمبر ۲۱)۔

اسی طرح ڈاکٹر ہمبرگر فکشن میں فعل حال کے استعمال کو غیر ضروری سمجھتی ہے۔ مگر مختلف مواقع کے اعتبار سے فکشن میں فعل حال سے کام لیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایسی اصناف جن کا کینوس بہت مختصر ہوتا ہے ان میں صیغۂ حال کے استعمال کی گنجائش نکل سکتی ہے۔ اس سلسلے میں چیکل اپنے مذکورہ بالا مضمون "ٹنس اینڈ ناول" میں لکھتا ہے:

---

[1] ڈارٹ کون، "کافکاز اسٹرل پریزنٹ: نیریٹو ٹینس ان' آن لنڈرسٹ' اینڈ ادر فرسٹ پرسن اسٹوریز" پبلیکیشنز آف دی ماڈرن لینگویج اسوسی ایشن آف امریکہ' جلد ۸۳' شمارہ ۱' (مارچ ۱۹۶۸ء) ص ۱۴۴ تا ۱۵۰

"لطیفہ یا مختصر افسانہ (جس میں واقعے کا انوکھا پن اپنے آپ واضح ہوتا ہے' جس میں ہم سے وقت میں سفر کرنے کا مطالبہ نہیں کیا جاتا اور جس میں سوچ کا عنصر برائے نام ہوتا ہے) کسی قسم کا الجھاؤ پیدا کیے بغیر صیغۂ حال میں سنایا جا سکتا ہے۔ لیکن طویل قصے کے لیے (جس میں محض واقعات کے تفصیلی بیان کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے) یہ ایک ناموزوں آلۂ کار ثابت ہوتا ہے۔" (ص ۱۰)

اس بحث کے بعد چند ایسے مواقع کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جب فعل حال سے کام لیا جا سکتا ہے:

(۱) بعض سیاق و سباق میں فعل حال کا استعمال خارجی یا داخلی دونوں قسم سرگرمیوں کے بیان پر "دھیان کی کیفیت"[1] (ص ۱۹۶) طاری کر دیتا ہے۔ اس کی وضاحت کے لیے عبداللہ حسین کے افسانے "ندی" کا ابتدائی تیسرا گراف دیکھیے جو صیغۂ حال میں لکھا گیا ہے:

"یہ خزاں کی بڑی پر امن اور شفاف سہ پہر ہے اور میں اپنے گھر کے سامنے ندی کے پل پر بیٹھا ہوں۔ گھر کے برآمدے میں مجھے وہ میز نظر آتی ہے جس پر صبح کی ڈاک سے آئے ہوئے تمام خط کھلے پڑے ہیں سوائے اس ایک خط کے جو میں نے تہہ کر کے قمیض کی جیب میں رکھ لیا ہے اور بار بار سینے پر ہاتھ پھیر کر قمیض کے اندر نفیس کاغذ کی کھڑکھڑاہٹ کو محسوس کر رہا ہوں اور اسے دوبارہ پڑھنا چاہتا ہوں مگر نہیں پڑھ سکتا کیوں کہ خزاں کی زرد دھوپ میں بڑا امن ہے' اور پانی کے بہنے میں اور دور دور تک ندی میں خشک پتے گرتے ہوئے زرد درختوں میں اور درختوں کے

---

[1] جے' ڈبلیو گراہم' "پوائنٹ آف ویو ان دی ویوز: سم سروسز آف دی اسٹائل" یونیورسٹی آف ٹورنٹو کواٹرلی'

بیچ بھی ہوئی ہوائیں اور نیچے زرد رنگ کے کھیت میں ہل چلاتے ہوئے کسان میں ایک ایسا پرسکوت، پرامن سحر ہے جو صرف خزاں کے موسم میں ہوتا ہے اور سہ پہر کے وقت میں ہوتا ہے اور جس میں کسی بدامنی، کسی خلل اندازی کی ذرہ بھر گنجائش نہیں ہے۔ وہ کون تھا جس نے کہا تھا کہ دنیا کا سب سے رقت انگیز، سب سے دل گداز منظر کسان کے زمین میں حل چلانے کا ہے۔ غالباً کوئی مصور تھا۔ میں ایک بار پھر خط کو سینے کے جیب میں محسوس کرتا ہوں میرے عین نیچے پانی میں دور دراز کے منظر گم شدہ محبوب چہرے بہتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ وقت کا ظلم تھمتا جا رہا ہے۔ ندی، میری عزیز دوست، اب میں تم سے مخاطب ہوتا ہوں۔"

اب ہم اس عبارت کو ماضی میں منتقل کر دیتے ہیں:

"وہ خزاں کی بڑی پرامن اور شفاف سہ پہر تھی اور میں اپنے گھر کے سامنے ندی کے پل پر بیٹھا تھا۔ گھر کے برآمدے میں مجھے وہ میز نظر آ رہی تھی جس میں صبح کی ڈاک سے آئے ہوئے تمام خط کھلے پڑے تھے سوائے اس ایک خط کے جسے میں نے تہہ کر کے قمیض کی جیب میں رکھ لیا تھا اور بار بار سینے پر ہاتھ پھیر کر قمیض کے اندر نفیس کاغذ کی کھڑکھڑاہٹ کو محسوس کر رہا تھا اور اسے دوبارہ پڑھنا چاہا تھا مگر نہیں پڑھ سکا۔ کیوں کہ خزاں کی زرد دھوپ میں بڑا امن تھا، اور پانی کے بہنے میں اور دور دور تک ندی میں خشک پتے گرتے ہوئے زرد درختوں میں اور درختوں کے بیچ تھمی ہوئی ہوائیں اور نیچے زرد رنگ کے کھیت میں ہل چلاتے ہوئے کسان میں ایک ایسا پرسکوت پرامن سحر تھا جو صرف خزاں کے موسم میں ہوتا ہے اور سہ پہر کے وقت میں ہوتا ہے اور جس میں کسی بدامنی، کسی خلل اندازی کی ذرہ بھر گنجائش نہیں ہوتی۔ وہ کون تھا جس نے کہا تھا کہ دنیا کا سب سے رقت انگیز، سب سے دل گداز منظر کسان کے زمین میں ہل چلانے کا ہے۔ غالباً کوئی مصور تھا۔ میں نے ایک بار پھر خط کو سینے کی جیب میں محسوس کیا۔ میرے عین نیچے پانی میں دور دراز کے منظر، گم شدہ محبوب چہرے بہتے ہوئے گزر رہے تھے۔ وقت کا ظلم تھمتا جا رہا تھا۔ تب میں ندی، اپنی عزیز دوست سے مخاطب ہوا۔"

اس عبارت اور بدلی ہوئی عبارت دونوں کسی قدر طویل ہو گئی ہیں مگر ان سے جو نتیجہ نکالنا ہے اس کے لیے یہ طوالت ضروری تھی۔ محض دو ایک جملوں کے نقل کرنے سے بات نہیں بنتی۔ اصل عبارت کا مجموعی تاثر قاری کے ذہن پر مرتب ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ افسانے کے کردار پر ایک طرح کے مراقبے یا استغراق کی کیفیت طاری ہے۔ بدلی ہوئی عبارت میں بیانیہ کو اپنا مانوس صیغۂ اظہار مل گیا ہے یعنی صیغۂ ماضی۔ اس بدلی ہوئی شکل میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کردار اپنے گزشتہ اعمال اور احساسات کو چھوٹی چھوٹی جزئیات کے ساتھ یاد کر رہا ہے۔ گویا اس صیغۂ ماضی والی عبارت پر یاد کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ اب دھیان کی کیفیت اور یاد کی کیفیت میں مماثلت ہوتے ہوئے بھی دونوں میں فرق ہے۔ دھیان یا مراقبے میں ہم دوسرے کو شریک نہیں کر سکتے۔ لیکن چاہیں تو اپنی یاد میں دوسرے کو شریک کر سکتے ہیں۔ اس کے ثبوت کے لیے کہیں دور نہیں جانا زیر نظر افسانے ہی میں اس کی شہادت موجود ہے۔ عبداللہ حسین کا کردار جب دھیان کی وادی سے گزر کر یاد کی وادی میں قدم رکھتا ہے، تو ندی کو بھی شریک سفر بنا لیتا ہے۔ "ندی، میری عزیز دوست اب تم سے مخاطب ہوتا ہوں" یہ وہ فقرہ ہے جس سے قبل عبداللہ حسین حال کے صیغے میں بات کرتے ہیں اور جس کے بعد ماضی کے صیغے میں گفتگو کرنے لگتے ہیں۔ دھیان اور یاد کی منطق کو سامنے رکھا جائے تو "ندی، میری عزیز دوست" والا جملہ ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ بہر کیف سوال یہ ہے کہ مذکورہ بالا اصل عبارت میں دھیان کی کیفیت کہاں سے آئی؟ اور بدلی ہوئی عبارت میں دھیان کی وہ کیفیت کیوں ہوا ہو گئی؟ جبکہ اصل عبارت میں اور کسی طرح کی تبدیلی نہیں کی گئی ہے۔ سوائے اس کے کہ حال کو ماضی سے بدل دیا گیا ہے، اس لیے یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کوئی مضائقہ نہیں کہ دھیان یا مراقبہ یا

استغراق کی مذکورہ فضا صیغۂ حال کی زائیدہ ہے۔

(۲) صیغۂ حال میں افسانے لکھنے کا ایک اہم نتیجہ ہم زمانیت یعنی simultaneity کا حصول ہے۔ اسے دوسرے لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ بیان اور تجربے کے درمیان جو زمانی بعد ہے اسے منہا کرنے کی خواہش صیغۂ حال کے استعمال پر آمادہ کرتی ہے۔ مختصراً اس کا مطلب یہ ہے کہ صیغۂ حال کے استعمال سے بیان کرنے والی ذات (Narrating self) اور تجربہ کرنے والی ذات (Experiencing self) کے درمیان زمانی فاصلہ مٹ جاتا ہے اور لمحاتی طور پر یہ التباس پیدا ہوتا ہے کہ متکلم اپنی کہانی جیسے جیسے سنانا چاہتا ہے وہ کہانی ویسے ویسے کھلتی جاتی ہے مستقبل کے کسی علم کے بغیر۔ چنانچہ صیغۂ حال میں بیان ہونے والے افسانے میں پلاٹ کی موجودگی کے امکانات برائے نام ہوتے ہیں۔

(۳) اگر کوئی افسانہ واحد متکلم میں لکھا جائے تو بیان کرنے والی ذات کو تجربہ کرنے والی ذات میں مدغم کرنے کے لیے صیغۂ حال کا استعمال ناگزیر ہے۔

(۴) ڈاکٹر ہمبرگر تو فکشن میں صیغوں کے ادل بدل کو کوئی زمانی اہمیت دینے سے انکار کرتی ہے۔ لیکن صیغۂ حال کا ایک خاص معنی میں زمانی تفاعل بھی ہوتا ہے۔ یعنی اس معنی میں نہیں کہ واقعات اگر صیغۂ حال میں بیان ہوئے ہیں تو وہ زمانۂ موجودہ میں وقوع پذیر معلوم ہوتے ہیں اور اگر صیغۂ ماضی میں بیان ہوئے ہیں تو گزشتہ زمانے میں ظہور پذیر معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ اس معنی میں کہ فعل حال یہ ایک ایسے کردار کو قائم کرتا ہے "جس کے لیے حال ہی سب کچھ ہے"۔ (پیسکل کا مذکورہ مضمون، ص ۱۰) اس کے علاوہ ایک اور بات بھی ہے۔ جب افسانے میں صیغہ بدلتا ہے تو ڈرامائی عمل شدید تر ہو جاتا ہے، شدت اثر میں یہ زیادتی چونکہ صیغۂ حال میں اچانک تبدیلی کے سبب ہوتی ہے۔ لہٰذا پیسکل اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ بعض حالات میں صیغۂ حال میں "حال کا پہلو" یعنی (Present implication) (ص ۹) صیغۂ ماضی سے زیادہ ہوتا ہے۔ صیغۂ حال میں زمانی تفاعل کی ایک صورت اس وقت بھی پیدا ہو جاتی ہے جب اس کے ذریعے بقول ڈارٹ کون "متکلم کی ذات کو مستقل طور پر ناگوار صورت حال میں اسیر دکھایا جاتا ہے۔ (مضمون محولۂ بالا ص ۱۵۰)

(۵) حکائی حال بھی فعل حال کی ایک صورت ہے اور اس کا ذکر قواعد کی کتابوں میں بھی آتا ہے۔ نظم اور نثر دونوں اصناف میں ایک ایک دو دو جملوں میں اس کا استعمال بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ لاطینی، فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں عہد قدیم میں بھی ایک صنعت کے طور پر مستعمل تھا۔ لیکن عہد حاضر میں اس کا استعمال ہر زبان کے فکشن میں بکثرت ہونے لگا ہے۔ چنانچہ اس کے فنی امکانات اور حدود کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں لائنل ٹریلنگ کی رائے بہت معتبر معلوم ہوتی ہے۔ اس نے ٹامس مان کے افسانے "Disorder and early sorrow" پر (جو پورے کا پورا حکائی حال میں لکھا گیا ہے) تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> جس صیغہ میں لکھا گیا ہے اسے قواعد نویس "حال حکائی" کہتے ہیں۔ یعنی ایسا صیغۂ حال جسے ماضی کی واردات کو پیش کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک ادبی طریقۂ اظہار کے طور پر اس کا واضح تاثر یہ ہے کہ ہم کو واقعات کے ساتھ فوری ہمدردی اور اپنائیت معلوم ہونے لگتی ہے۔ لیکن حال حکائی کا استعمال عموماً بڑی احتیاط سے اور ایک خاص محدود مقصد کے لیے ہوتا ہے یعنی بیانیہ کے کسی حصے کو باقی حصوں سے زیادہ واضح بنانے کے لیے۔ اچھی خاصی طول رکھنے والی پوری کہانی کے لیے اسے استعمال کرنا عام طور پر قابل اعتراض تصور کیا جاتا ہے۔ اس صورت میں یہ طریقۂ اظہار بے کار ثابت ہوتا ہے۔ قاری اسے ایک سادہ لوح کرتب بازی سمجھتا ہے۔ اور جو کچھ ہمدردی یہ کہانی کے اشخاص کے ساتھ پہلے پیدا کر دیتا ہے۔ اس ہمدردی کے معنی محض میں تبدیل ہو جانے کا امکان زیادہ ہو جاتا ہے۔[۱]

---

[۱] دی ایکسپیرینس آف لٹریچر (فکشن)، نیویارک، شکاگو، ٹورنٹو: ۱۹۶۷ء، ص ۲۸۳

حال حکائی کا باموقع اور موثر ترین استعمال عبداللہ حسین کے افسانے "ندی" میں دیکھا جا سکتا ہے۔ "ندی" میں افسانہ نگار نے واحد متکلم کا نقطۂ نظر اختیار کیا ہے۔ افسانے کا راوی سلطان کینیڈا کی ایک یونیورسٹی میں دو سال تک تعلیم حاصل کر کے اپنے وطن واپس آچکا ہے۔ عرصے بعد ایک کینیڈین دوست کا ارسال کردہ خط پڑھ کر وہاں گزری ہوئی زندگی کے دو سال پر نگاہ بازگشت ڈالتا ہے۔ اور اسے ماضی کے صیغے میں بیان کرتا ہے۔ اور پھر صیغۂ حال میں بیان کرتا ہے:

"پھر آخری منظر آتا ہے۔ آخری منظر جو سب سے زیادہ شوخ
اور گہرا ہوتا ہے اور تیزی سے نکل جاتا ہے۔
یونیورسٹی ٹاؤن کا چھوٹا سا ریلوے اسٹیشن اور
تین محبوب چہرے ہیں اور میرا سامان رکھا جا چکا ہے اور لمبا
سبز ٹکٹ میرے ہاتھ میں ہے۔
اور بائرن کہتا ہے: "جب میں اپنا ذاتی آرکسٹرا لے کر
عالمی دورے پر آؤں گا تو صرف تمھارے گھر والوں کے لیے
سپیشل پرفورمنس دوں گا۔ رائل کمانڈ پرفورمنس"۔
اور بلانکا کہتی ہے "یاد رکھنا ایک نہ ایک روز
میرا جہاز تمھارے ساحل پر آ لگے گا۔ میرا انتظار کرنا"
اور جین محض خاموش کھڑی اپنے میٹھے تبسم کے ساتھ
دیکھے جاتی ہے۔ جیسے کہہ رہی ہو: ہم بڑے اچھے لوگ ہیں'
ہمیں یاد رکھنا خدا تمھارا بھلا کرے۔
پھر ہاتھ ہلتے ہیں اور رومال ہلتے ہیں اور مسکراتے
ہوئے چہرے اداس ہو جاتے ہیں، پھر مسکراتے ہیں، پھر
اداس ہو جاتے ہیں، پھر ہجوم میں غائب ہو جاتے ہیں، پھر
باہر نکل آتے ہیں، پھر دور ہو جاتے ہیں، پھر کچھ پتہ نہیں
چلتا۔ گاڑی پہاڑ کا موڑ کاٹتی ہے اور سب کچھ پیچھے رہ جاتا
ہے......"

یہ عبارت اس منظر کو بیان کرتی ہے جب ایک دوست اپنے دوسرے دوستوں سے جدا ہو کر بہت دور شاید پھر کبھی نہ ملنے کی اداسی دل میں لے کر جا رہا ہے اس اعتبار سے جدائی کا یہ لمحہ انتہائی ڈرامائی صورت حال کو پیش کرتا ہے۔ اب اس جدائی کے منظر کو اس کہانی کے دوسرے تمام مناظر سے الگ اور نمایاں کرنے کے لیے عبداللہ حسین نے دفعتاً قصے کو جو صیغۂ ماضی میں چل رہا تھا حال میں بدل دیا اور اس یکایک زمانی تبدیلی سے منظر مذکور کی ڈرامائیت دوچند ہو گئی۔ اس کے بعد بھی کہانی صیغۂ حال میں جاری رہتی ہے۔ اور اسی صیغۂ حال کے ساتھ ختم بھی ہوتی ہے:

"اب ندی کے پل پر شام پڑ رہی ہے اور بہت سارا وقت
منظر منظر کر کے پانی میں بہتا ہوا گزر گیا ہے۔ اب کسان یہاں
سے جا چکا ہے اور درختوں میں رکی ہوئی ہوا چلنے لگی ہے،
اور یاد کرتے ہوئے دل کا اترتا جا رہا ہے۔ میں خط کو جیب
سے نکالتا ہوں اور دن کے آخری اجالے میں اسے آنکھوں کے
قریب لاتا ہوں...... میں ایک ایک سطر کو پڑھتا ہوں حتیٰ کہ
اندھیرا میری نظر کے راستے کو روک دیتا ہے اور خوف کا سایہ
میرے دل پر سے اتر جاتا ہے..... میں پل پر جھک کر کھڑ
کھڑاتا ہوا کاغذ آہستہ سے ندی میں تیرا دیتا ہوں۔ پانی کی
سطح پر اندھیرا اتر آتا ہے، اس میں ہم سب برابر کے شریک
ہیں۔ تم اکیلی ہی نہیں ہو...... بلانکا!"

کہانی کا یہ اختتامیہ حصہ خالص حال میں بیان ہوا ہے۔ خالص حال اور حکائی حال میں خلط مبحث نہ ہونا چاہیے۔ حال حکائی زمانہ گزشتہ کو بتاتا ہے۔ جب کہ خالص حال متکلم کے موجود لمحے کو بتاتا ہے۔ "ندی" میں مختلف زمانوں کو ایک کل میں مدغم کرنے کا تجربہ عبداللہ حسین نے جس فنی چابکدستی سے کیا ہے' اردو میں اس کی نظیر تلاش کرنا آسان نہیں ہے یہاں ہر صیغۂ فعل جیسا کہ تجربے سے ثابت ہوا اپنی ناگزیریت کا احساس دلاتا ہے۔

ایک دوسرا افسانہ جو پورے کا پورا حکائی حال میں لکھا گیا ہے' انور سجاد کا "کونپل" ہے تنقید کی دنیا میں اس کی بڑی حد تک جائز تعریف ہوئی ہے۔ باقر مہدی اپنے مضمون "نیا افسانہ اظہار کے چند مسائل" میں "کونپل" کے بارے میں لکھتے ہیں:

"انور سجاد کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہی تھا کہ ایسا افسانہ تخلیق

کریں جس میں کم سے کم الفاظ استعمال ہوں اور پیکر تراشی
بھی ہو سکے ۔ ۔ ۔ ۔ اس عقدۂ مشکل کو حل کرنے کے لیے فلمی
تکنیک اختیار کی یعنی الفاظ visual کی ترسیل کریں
اور اس طرح کہ چلتی پھرتی تصویریں کاغذ پر ابھرتی چلی جائیں
ان کا یہ افسانہ ایک مختصر فلم کا منظر نامہ ہے۔" اس کے آگے
وہ افسانے کے ایک منظر پر اس طرح تبصرہ کرتے ہیں :

"جب حکمراں طبقے کا ظلم اس کی شخصیت کو پاش پاش
کرنے میں ناکام ہوتا ہے تو اس کی زبان پر انگارہ رکھ کر
اسے ہمیشہ کے لیے خاموش کرنے کی بھی ناکام کوشش کرتا
ہے اور اس منظر کا انور سجاد نے بڑی جرأت سے اتنے
کم الفاظ میں بیان کیا ہے کہ بار بار پڑھنے کے بعد بھی میں
تھرا اٹھتا ہوں۔" [اظہار، چوتھی کتاب، اگست ۱۹۷۸ء
ص ۵۸۲-۵۸۳]

اس افسانے میں پولیس والوں نے ایک سرکش ادیب و شاعر کو اس کے باغیانہ
خیالات کے جرم میں گرفتار کیا ہے اور اسے اذیت دہی کے ایک کمرے میں لے جاکر
طرح طرح کی ایذائیں پہنچانے کوشش کر رہے ہیں۔ ان ہی اذیتوں میں سے ایک
یہ بھی ہے کہ پولیس کا ایک افسر اس کی زبان پر جلتا ہوا انگارہ رکھ دیتا ہے :

"دو سیاہ پوش اسے وہیں میز کے پاس فرش پر پھر سے گرا
دیتے ہیں۔ دو اور ساتھ مل کر اسے پوری طرح اپنے شکنجے میں
جکڑ لیتے ہیں۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے اپنے
مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑوں کے
دونوں طرف جما کر پوری قوت سے دباتا ہے۔ وہ مدافعت
کرتا ہے لیکن اسے منہ کھولنا ہی پڑتا ہے۔ پائپ والا ایک
چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ پیڈ کے کلپ میں انگیٹھی سے اٹھا کر
اس کے قریب لاتا ہے۔ انگارے نے حدت اور سرخی سے ان
کی آنکھوں کو سکون پہنچتا ہے۔

— تم واقعی بہت بکواس ہو۔

پائپ والا اس کے کھلے منہ کے راستے انگارہ اس کی
زبان پر رکھتا ہے۔"

باقر مہدی کے دعوے کو سامنے رکھیں تو کہہ سکتے ہیں کہ مذکورہ عبارتیں" وہ
مدافعت کرتا ہے" کا فقرہ " visual کی ترسیل" نہیں کرتا۔ بصورت موجودہ
یہ فقرہ ایک تجریدی بیان ہی رہتا ہے۔ اس تجرید کو visual بنانے کے
لیے کسی GESTURE کا ذکر ضروری تھا مثلاً مذکورہ فقرے کی جگہ "وہ جبڑوں
کو سخت کر دیتا ہے" جیسا کوئی فقرہ ڈالا جاتا تو visuality کی صورت
پیدا ہو سکتی تھی۔ بہر حال یہ ضمنی بات تھی۔ ہم اسی عبارت کو ماضی میں تبدیل کرکے
یہ دیکھیں کہ اس کے موجودہ تاثر میں کوئی فرق آتا یا نہیں :

"دو سیاہ پوشوں نے اسے وہیں میز کے پاس فرش پر
پھر سے گرا دیا۔ دو اور نے ساتھ مل کر اسے پوری طرح
اپنے شکنجے میں جکڑ لیا۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھا۔
اپنے مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑے
کے دونوں طرف جما کر پوری قوت سے دبایا۔ اس نے
مدافعت کی لیکن اسے منہ کھولنا ہی پڑا۔ پائپ والا ایک
چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ پیڈ کے کلپ میں انگیٹھی سے
اٹھا کر اس کے قریب لایا۔ انگارے کی حدت اور سرخی
سے اس کی آنکھوں کو سکون پہنچا۔

— تم واقعی بہت بکواس ہو۔

پائپ والے نے اس کے کھلے منہ کے راستے دہکتا انگارہ
اس کی زبان پر رکھ دی۔

اب سوال کر سکتے ہیں کہ اس زمانی تبدیلی سے افسانوی تاثر میں کون سا
فرق واقع ہوا ہے؟ چونکہ ہم قصے کہانی کو واحد غائب اور فعل ماضی میں سننے
کے عادی ہیں اس لیے تبدیل شدہ عبارت سے ہمارے عادی ردعمل کو کوئی دھچکا
نہیں لگتا۔ اور جو اثر اصل عبارت سے ہم پر مرتب ہوتا ہے، اس سے کمتر اس
بدلی ہوئی صورت میں ہم پر مرتب نہیں ہوتا۔ دوسری بات یہ کہ چونکہ پورا افسانہ
زمانہ حال میں بیان ہوا ہے، اس لیے اچانک تبدیلی کا جو اثر قاری پر مرتب ہوتا

اس کا بھی یہاں امکان نہیں ہے۔ چونکہ یہ منظر اپنے آپ میں خود دلدوز ہے۔ اس لیے بلا لحاظ تبدیلی صیغہ ہم پر گہرا اثر چھوڑتا ہے، اب ہم اس سے یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ جہاں عبداللہ حسین کے افسانے ندی میں مختلف قسم کے افعال اپنی جگہ ناگزیر ہیں، وہاں انور سجاد کے افسانے "کونپل" میں صیغۂ ماضی کے بجائے صیغۂ حال کا استعمال ناگزیر نہیں ہے۔ یہاں ہمبرگر کی وہ بات صحیح صادق آتی ہے کہ افسانوی تاثر میں کسی تصور کے بغیر کہانی حال والے افسانے کو زمانۂ ماضی کے حوالے سے بیان کیا جا سکتا ہے۔

شعور کی رو والے افسانوں سے قطع نظر فعل حال کے حوالے سے افسانوی تجربات کے مندرجۂ ذیل امکانات سامنے آتے ہیں۔

(۱) افسانہ پورے کا پورا صیغۂ حال میں لکھا جائے۔ اس کے ذریعہ کردار کو ابدی طور پر ناگوار صورت حال میں گرفتار دکھانے کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر م۔ ق خاں کا افسانہ "کنواں"۔ اس افسانے کا واحد متکلم بظاہر حضرت یوسفؑ سے مشابہت رکھتا ہے۔ لیکن صورت حال کی یہ مشابہت، جزوی ہے۔ یوسفؑ تو عارضی طور پر کنوئیں میں رہے پھر وہاں سے نکالے گئے۔ اور مصر کے تخت پر بیٹھے اور کامران ہوئے۔ اس کہانی کا کردار بھی کنوئیں میں گرا ہے لیکن نہ کوئی نکالتا ہے نہ نکل سکتا ہے بلکہ نکلتے نکلتے رہ جاتا ہے۔ اور ایک نہ ختم ہونے والے عذاب میں مبتلا ہے۔ اس نامختتم صورت حال کو افسانہ نگار صیغۂ حال کے ذریعہ واضح کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ افسانے کی ابتدائی سطریں ہیں:

"میں جس کنوئیں میں پڑا ہوں یہ کنواں۔۔۔۔؟ اس تعمیر میں صدیاں لگی ہیں! یہ کنواں فن تعمیر کے ارتقا کی آخری منزل ہے! اور میں صدیوں سے اس گہرے کنوئیں سے نکلنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ لیکن انجام۔۔۔۔؟ اور گہرا ہوتا جا رہا ہے۔۔۔ اس کی منڈیر اور اونچی ہوتی جا رہی ہے!

اور افسانے کی اختتامی سطور یہ ہیں:

"کنوئیں کی تہ اوپر اٹھ آتی ہے۔۔۔۔ اب یہ اتنی اونچی ہو چکی ہے کہ میں اس پر چڑھ کر کنوئیں کی منڈیر پر بیٹھ سکتا ہوں۔ کنوئیں کی تہہ کو حقارت سے دیکھ سکتا ہوں! جب ان پر چڑھنے لگتا ہوں۔۔۔ کبھی اوپر اٹھتا ہوں اور پھسل کر نیچے گر جاتا ہوں۔۔۔ اور جب سب سے اوپر والی پیٹی پر چڑھتا ہوں یہ نیچے دھنسنے لگتی ہے۔ دھیرے دھیرے یہ زمین کی کوکھ میں سما جاتی ہے ساری پیٹیاں سما جاتی ہیں۔ میں ان سے چپکا رہتا ہوں۔۔۔۔۔ لیکن کوئی مجھے ایک لات مارتا ہے۔ اور اسی اندھے سنّاٹے میں گرتا جاتا ہوں۔۔۔۔ اور یہ تہ۔۔؟ جہاں پان کی پیک ہے۔ کارک ہیں۔ غلاظت ہے اور شراب کا تعفن پھیلا ہے۔ کنواں اور تاریک ہو گیا ہے۔

تاریکی غیر یقینی، گم مائگی، نا اہلی کا احساس اور شدید ہوتا جا رہا ہے۔ اور کنوئیں کی تہ اور گہری ہوتی جا رہی ہے۔۔۔۔"

انور خاں کا افسانہ "فرار" صیغۂ حال سے شروع ہوتا ہے:

"مدور چوبی سیڑھیوں سے اترتی برہنہ عورت نے کسی کی موجودگی کے احساس سے پلٹ کر دیکھا ہے اور ریلنگ پر پنجوں کو کھڑے ہوئے اپنی طرف تجسس سے دیکھتا ہوا پایا ہے۔ ان کے قریب ایک بوڑھی عورت ایک معمر مرد کے ساتھ کھڑی ہوئی ہے۔ اور ان کے پاس اس کا شوہر اپنے بھورے گھوڑے کی پیٹھ سہلاتا ہوا استہزائیہ نگاہوں سے گھور رہا ہے۔ اس کی نگاہیں جیسے ہی گھوڑے کی چمک دار آنکھوں سے ٹکرائی ہیں وہ ہنہنایا ہے اور اس کی آواز سے سیڑھیوں سے اترتی برہنہ عورت کے پیر کانپنے لگے ہیں اور بدن میں کانٹے بھر گئے ہیں۔"

اور افسانہ صیغۂ حال ہی پر ختم ہوتا ہے:

"مدور چوبی زینوں سے وہ گر رہی ہے اور گرتی ہی جا رہی ہے"

ان افسانوں اور ان جیسے دوسرے افسانوں میں وقت کا وہ انقلابی تصور کام

کرہا ہے' جو کافکا سے منسوب ہے لیعنی کافکا کے یہاں وقت آگے نہیں بڑھتا بلکہ ایک جگہ رک جاتا ہے۔ وقت آگے بڑھتا تو اس کے بطن سے تاریخ پیدا ہوتی حالات بنتے یا بگڑتے کردار اور اشخاص مرتے اور جیتے لیکن یہاں تو جیسے وقت ٹھہر گیا ہے۔ ایک لمحہ ابدی لمحے میں بدل گیا ہے اور اس ابدی حال کا تاثر صرف صیغۂ حال سے پیدا ہوا ہے۔

(۲) افسانہ پورے طور پر صیغۂ حال یا صیغۂ ماضی میں نہ لکھا جائے بلکہ ایک زمانے سے شروع ہو کر اچانک دوسرے زمانے میں داخل ہو جائے۔ یہ تبدیلی ماضی سے حال کی طرف ہوتی ہے۔ کہانی ماضی میں چلتے چلتے اچانک حال کی طرف مڑ جاتی ہے۔ اور پھر کہانی کے خاتمہ تک حال کا صیغہ برقرار رہتا ہے۔ کہانی کی زمانی ساخت جب اس طرح کی ہو تو اس کے ذریعے ایک نامکمل ڈرامہ تحریر کیا جا سکتا ہے۔ اور لازمانیت کا تاثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ چند مثالوں سے اس کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ انور سجاد کا افسانہ "سنڈریلا" لوک کہانی کی ہیروئن سنڈریلا کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ لوک کتھا والی سنڈریلا کچھ عرصہ بعد اپنی سوتیلی ماں اور بہنوں سے نجات پا لیتی ہے۔ اور شہزادے سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔ انور سجاد کی سنڈریلا کی سوتیلی ماں بہنیں اس کا پیچھا نہیں چھوڑتیں اور شہزادے کا وصال محض ایک سراب ثابت ہوتا ہے۔ اور انور سجاد کی سنڈریلا ابدی طور پر اس ناقابلِ برداشت صورتِ حال کی اسیر ہے۔ اس افسانے کا آغاز بھی افسانے کی طرح صیغۂ ماضی سے ہوتا ہے۔

> "کبھی وہ سوچتی: اس کی عمر ایک لمحہ ہے' کبھی وہ سوچتی:
> اس کی عمر سو سال ہے' کبھی وہ سوچتی: وہ عمر کی قید میں نہیں'
> یا شاید ابھی اسے جنم لینا ہے
>
> وہ اس کمرے میں صدیوں سے قید تھی اور اس امید میں تھی کہ کوئی آئے اور اسے اس بطن سے جنوائے۔ پھر وہ سوچتی: کوئی کب اسے جنوائے گا؟ اسے خود ہی کوئی حیلہ کرنا ہوگا۔ اس بطن سے مر کے نکلے تو کیا نکلے! وہ چپکے سے دروازہ کھول کر باہر دیکھتی۔ باہر دروازے کے سامنے وہ بھاری بھر کم خونی کتا زبان نکالے ہانپتا ہوا وحشی مکار نظروں دیکھتا'

جو ازل سے وہاں کھڑا تھا۔"

لیکن بعد میں زمانہ حال میں بدل جاتا ہے اور خاتمہ زمانۂ حال میں اس طرح ہوتا ہے:

> "دوسرا' تیسرا' چوتھا۔ ہر دروازے پر اس کی سوتیلی ماں اور بہنیں بازو بڑھائے اسے پکڑنے کے لیے کھڑی ہیں۔ وہ پاگلوں کی طرح اس جنت میں چکر لگا رہی ہے۔ شہزادے کے قہقہے کلاک کی چیخوں میں الجھے اس کا پیچھا کر رہے ہیں۔ اور وہ ہاتھوں سے اپنا سر چھپائے بھاگ رہی ہے۔"

اور اس طرح افسانہ نگار محض صیغے کی تبدیلی سے (ماضی سے حال کی طرف ہے) ایک مستقل اور نہ ختم ہونے والی حالت کی تصویر کشی کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ خالدہ حسین کے افسانے "سواری" میں قصہ یہ ہے کہ واحد متکلم ایک دن ایک عجیب و غریب سواری دیکھتا ہے۔ وہ اس سواری کا اسرار جاننے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی کی طرح تین دیہاتی اور ہیں جو اس گاڑی کا پیچھا کرتے ہیں۔ ان کے منہ سے چیخ نکلتی ہے اور تینوں کی زبانیں تالو سے چپک کر گنگ ہو جاتی ہیں۔ واحد متکلم کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا بھی حشر یہی ہونے والا ہے۔ افسانہ جیسا کہ عام طور پر ہوتا ہے' صیغۂ ماضی سے شروع ہوتا ہے:

> "سورج ڈوب رہا تھا اور مجھے شہر پہنچنے کی جلدی تھی۔
> کچا راستہ عبور کر کے پل پر ہو لیا۔ دور۔ راوی کی
> مٹی میں سورج اتر رہا تھا۔"

اور افسانے کے اختتامیہ جملے یہ ہیں:

> "مہینوں میں نے ان تینوں کو ڈھونڈا ہے مگر کہیں ان کا نام و نشان نہیں۔ اسی دن سے گاڑی نے اپنا راستہ بدل لیا ہے اب وہ شہر سے نہیں گزرتی' پل سے ہو کر کچے میں اتر جاتی ہے اور مضافات کا رخ کرتی ہے۔ اہلِ شہر اس طرح عادی ہو چکے ہیں کہ اس کا احساس ہی نہیں رکھتے اور سمجھتے ہیں کہ وہ تلوار کی کاٹ کاٹتی لہریں مر گئیں۔ بھولی بسری کہانی کی طرح۔ مگر میں اب بھی انھیں اپنے جسم میں اترتا ہوا پاتا ہوں اور کوئی دن رات میرے اندر بولتا ہے۔"

اب تمھاری باری ہے ـــ اب تم دیکھو گے۔"

اور آج میں اس پر آن کھڑا ہوا ہوں، اس سواری کے انتظار میں۔"

اس افسانے کے بارے میں کیسے کہا جا سکتا ہے کہ واحد متکلم کے بعد یہ سلسلہ ختم ہو جائے گا؟ اور اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ وہ کیوں آج اسی پل پر کھڑا ہے جہاں پہلے دن اس نے ان تین دیہاتی نما اشخاص کو دیکھا تھا؟ سریندر پرکاش کی ایک مشہور کہانی "گاڑی بھر رسد" زمانے کی قماش بندی اسی نہج پر ہوئی پہاڑ کے اس طرف سے شہر میں ایک پر اسرار بیل گاڑی آتی ہے اور گاؤں سے کھانے پینے کے سامان کے علاوہ اس گاؤں کے ایک آدمی کو بھی رسی کے ذریعہ گاڑی سے باندھ کر پہاڑ کے اس طرف لے جاتی ہے افسانے کے واحد متکلم سے قبل تین آدمیوں کے ساتھ یہ حادثہ گزر چکا ہے اور اب واحد متکلم کی باری ہے۔ واحد متکلم خود یہ کہانی بیان کر رہا ہے جو یوں شروع ہوتی ہے:

"مجھے اچھی طرح یاد ہے۔ فضا پر ایک عجیب، پر اسرار سرخی مائل دھندلکا سا چھایا ہوا تھا۔ جس کی وجہ سے جانے پہچانے چہرے بھی اجنبی سے لگ رہے تھے۔ میرے تاؤ اور باپ اور ماں کے ہونٹوں پر پپڑیاں سی جمی تھیں اور ان کے سارے چہروں پر سفید سی گرد جم گئی تھی جیسے وہ برف کے طوفان سے گزر آئے ہوں۔

اسی طرح یہ کہانی صیغۂ ماضی میں چلتی رہتی ہے۔ اور پھر حال میں چلنے لگتی ہے:

"مجھے نہلا دھلا کر میرے چہرے پر ہلدی پوت دی گئی ہے اور سفید تہمد باندھے لوگوں کے نرغے میں، میں گھر سے باہر لایا گیا ہوں۔ گاڑی میرے گھر کے دروازے پر اناج ساگ گڑ اور ترکاریوں سے بالکل لدی کھڑی ہے۔ پڑ ہت نے آگے بڑھ کر میرے ہاتھ......

اوہ! یہ رسد سے لدی گاڑی کو کھینچنے والا بھینسا مجھے کہاں گھسیٹے لیے جا رہا ہے۔ سامنے پہاڑ ہے۔ سورج جس کی چوٹی پر پہنچ کر اٹک گیا ہے۔ خونی آندھی چل رہی ہے اور گہرے دھندلکے کی وجہ سے جانے پہچانے چہرے اجنبی لگنے لگے ہیں۔ آہ! ـــ اب میں اس داستان کو اس کے انجام تک نہ سنا پاؤں گا۔ آپ سے درخواست ہے کہ اپنے تجربے کے وسیلے سے اسے اس کے انجام تک پہنچا لیجیے۔ میرے پیچھے سے میرے کانوں میں ـــ "آمین! ثم آمین" کی صدائیں آنے لگی ہیں۔ مجھے خدا اپنے جوارِ رحمت میں جگہ دے گا اور آپ کے کھیتوں میں برکت کا بیج کونپل بن کر پھوٹے گا۔ - - -"آمین! ثم آمین!"

جدید تر نسل کے افسانہ نگار حسین الحق کی کہانی "وقنا عذاب النار" کا آغاز دیکھیے

"لاش تیس سال سے بھی زیادہ پرانی تھی۔ مگر اس کی موت کا احساس ہی تیس سال بعد ہوا تو اسے کیا کیا جائے۔ جس نے بھی سنا حیرت زدہ رہ گیا۔"

یہ کہانی درمیان میں کہیں ماضی کا صیغہ نہیں بدلتی مگر آخر میں صیغۂ حال میں چلی جاتی ہے۔

"اور اب صورت حال یہ ہے کہ لوگ بھاگ رہے ہیں اور دو حصوں میں بٹی ہوئی سڑی ہوئی لاش یا لاشیں ان کا پیچھا کر رہی ہیں۔ اور ادھر ظائف، بھجن، کیرتن اور دعاؤں کی محفل گرم ہے، لوگ بھاگ رہے ہیں اور اسباب و علل کے بارے میں بے بسی ہانک رہے ہیں ـــ اور آہستہ آہستہ سب دو حصوں میں بٹی سڑی ہوئی لاش جیسے بنتے جا رہے ہیں اور انھیں گالیاں دے رہے ہیں، جنھوں نے تیس برس تک دھوکے میں رکھا اور اپنا آپ نہیں دیکھ رہے ہیں جو خود سڑتا جا رہا ہے۔ ۔ ۔ وقنا عذاب النار

...وقنا عذاب النار.....وقنا عذاب النار...!!

ان افسانوں میں صیغۂ حال پر منتج ہونا ان کے کھلے انجام (OPEN END) کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس پیٹرن میں لکھی گئی کہانیوں کی اپنی ایک منطق ہے۔ ان کے آخر میں حال کا استعمال بیان کے موجودہ لمحے کا علامیہ ہے جہاں سے کھڑا

ہو کر راوی اپنے ماضی پر نظر بازگشت ڈالتا ہے۔

اگر زمانی ساخت کو سامنے رکھ کر جدید اور جدید افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ انور سجاد اور بلراج مین را تو پوری پوری کہانی صیغۂ حال میں بیان کرنے کی طرف مائل ہیں لیکن خالدہ حسین اور سریندر پرکاش کا میلان خالص صیغۂ حال میں کہانیاں لکھنے کی طرف نہیں ہے البتہ جوگیندر پال کے یہاں کئی کہانیاں صیغۂ حال میں لکھی ہوئی ملتی ہیں۔ جدید تر افسانہ نگاروں میں رشید امجد اور انور خاں کے پہلے کے مجموعوں مثلاً ریت پر گرفت اور راستے اور کھڑکیاں میں صیغۂ حال والی کہانیاں نسبتاً کم ہیں لیکن ان کے بعد کے مجموعوں مثلاً بیت جھڑ میں خود کلامی (رشید امجد) اور فن کاری (انور خاں) میں صیغۂ حال والی کہانیاں دوسری کہانیوں سے زیادہ ہیں۔ سلام بن رزاق کے مجموعے ننگی دوپہر کا سپاہی میں کوئی بھی کہانی صیغۂ حال میں نہیں لکھی گئی ہے۔ اب یہاں ایک سوال یہ ہے کہ قاری صیغۂ ماضی والی کہانیوں کے بارے میں تو یہ نہیں پوچھے گا کہ آپ نے ماضی کا صیغہ کیوں استعمال کیا؟ کیوں کہ صیغۂ ماضی فکشن کا فطری صیغۂ اظہار ہے لیکن افسانہ نگار جب صیغۂ حال میں کہانی لکھے گا تو قاری سوال کر سکتا ہے کہ آپ نے صیغۂ حال میں کہانی کیوں لکھی؟ اس کی فنی ضرورت کیا تھی؟

چند افسانہ نگار جو جدید تر نسل سے تعلق رکھتے ہیں، کہانی کہنے کے دوران ماضی سے حال کی طرف اور حال سے ماضی کی طرف یوں سفر کرتے ہیں کہ ان کی فنی معنویت قاری پر پوری طرح واضح نہیں ہوتی۔ مثلاً حسین الحق کا افسانہ "لخت لخت" ماضی و حال کے ادغام کی عجیب و غریب مثال ہے۔ پورے افسانے میں ماضی و حال گڈمڈ ہیں۔ صرف ایک نمونہ یہ ہے:

> "جلدی کرو، جلدی!" پہلا چلا کر اور غرا کر بولا۔ دوسرا اور تیزی سے کام کرنے لگتا ہے۔ کام بھی کرتا جا رہا ہے اور بڑبڑاتا بھی جا رہا ہے۔"

اسی طرح افسانے کی زمانی ساخت کے تجزیے کی طرف اردو نقادوں نے توجہ نہیں دی ہے۔ اگر دو ایک نقادوں نے اس حوالے سے بات کہی کی ہے تو خلط مبحث کر گئے ہیں۔ صرف دو مثالیں دی جاتی ہیں۔ نیا اردو افسانہ سیمینار کم ورکشاپ نئی دہلی کے ایک اجلاس میں ڈاکٹر قمر رئیس نے شفق کے ایک افسانے "بادل" کا تجزیہ پیش کیا۔ اس تجزیے میں وہ لکھتے ہیں:

> "یہ ایک ہی مصنف کی چار مختلف کہانیوں "کمیں گاہ" "آسیب" "سیاہ کتا" "بادل" کے ابتدائی اقتباسات ہیں۔ ان چاروں میں مستقبل کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔"[1]

اس کہانی ("بادل") کا آغاز یوں ہے:

> "ہوائیں بوجھل ہو گئیں، چھٹی حس کے تار چیخ اٹھے۔
> ذہنوں میں خطرے کا الارم بج اٹھا"

اس کے بعد بیچ بیچ میں ایسے جملے کئی بار آتے ہیں: "سب کے ہونٹوں پر سوالات تھے، جواب کسی کے پاس نہ تھا۔" "تب ایک نئے سوال نے سر ابھارا اور وہ گھروں سے باہر نکل آئے، سرگوشیاں الفاظ بن گئیں۔" "وہ دانشوروں کے پاس گئے۔" وغیرہ اور اختتام کے قریب یہ فقرے آتے ہیں: "وہ اسکولوں اور کالجوں میں گیا، وہ دفتروں اور دکانوں پر گیا، پھر وہ دروازوں پر آیا۔" اس کے بعد کہانی حال میں چلی آتی ہے اور حال ہی میں ختم بھی ہوتی ہے:

> "لوگوں کی نظریں ایک نقطہ پر مرکوز ہیں، وہ اسے پھیرنا چاہتے ہیں، زبان ہلانا چاہتے ہیں، حرکت کرنا چاہتے ہیں مگر.....
> مگر شہر جاگ رہا ہے، شہر سو گیا ہے۔
> اور ٹرینیں اور موٹر گاڑیاں شور مچاتی ہوئی بھاگ رہی ہیں۔"

اس کہانی کی زمانی ساخت یہ ہے کہ کہانی ماضی سے حال کی طرف سفر کرتی ہے یعنی راوی کہانی کے خاتمہ پر جو لمحہ ہے وہاں سے کھڑا ہو کر ماضی کے واقعات پر نظر ڈال رہا ہے۔ اس میں صیغۂ مستقبل کا کوئی سوال نہیں اٹھتا۔ دوسری بات یہ کہ جب ہم کہتے ہیں:

> "زید نے کہا: میں کل دہلی جاؤں گا۔"

تو قواعد نویس ایسے مستقبل کا نہیں، ماضی کا جملہ تصور کرتے ہیں۔ چونکہ زیر بحث افسانے میں لوگوں کے اندیشوں، فکروں اور خوف کا ذکر ہوا ہے، اس لیے یہ غلط

---

[1] گوپی چند نارنگ (مرتب)، نیا اردو افسانہ، اردو اکادمی دہلی، ۱۹۸۸ء، ص ۱۹۱

فہمی پیدا ہوئی ہے ورنہ جہاں جہاں اندیشوں اور فکروں کا ذکر آیا ہے اس سے قبل ماضی کا صیغہ رکھ دیا گیا ہے۔

اسی سیمینار کے لیے انور خاں کے افسانے "اپنائیت" کا تجزیہ محمود ہاشمی نے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"پہلی بات تو یہ کہ افسانہ، لمحۂ موجود سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی افسانے میں جو واردات ہے، وہ افسانے کی تخلیق کے لمحوں میں ہی وجود رکھتا ہے۔ زمانۂ ماضی سے۔ یا گزرے ہوئے وقت سے اس کا تعلق نہیں ہے ایسی صورت میں ہم اسے بیانیہ تو نہیں کہہ سکتے۔ اگر یہ بیانیہ نہیں ہے تو اسے کوئی نیا نام دیا جانا چاہیے۔"[1]

محمود ہاشمی کی رائے جزوی صداقت کی حامل ہے۔ افسانہ صیغۂ حال سے شروع ہوتا ہے۔

"ہمیں دیکھ کر اس نے دانت نکالے ہیں اور آہستہ آہستہ ہماری طرف آ رہا ہے۔ ہمارے چہروں پر مسکراہٹ ہے۔ اور ہم اندر ہی اندر کھول رہے ہیں۔"

لیکن نقطۂ عروج کے قریب ماضی کا صیغہ استعمال ہوا ہے:

"ہم نے اسے کپڑے پہنائے، پالش کیے ہوئے جوتے پیروں میں ڈالے۔ آنکھوں پر عینک رکھی۔ اس کے بالوں کو ترتیب سے جمایا اور مسکراہٹ دوبارہ اس کے ہونٹوں سے چپکا دی۔

"شکریہ" اس نے کہا

اب ہم اس سے اپنائیت محسوس کر رہے ہیں۔"

آخری جملہ پھر زمانۂ حال میں آ گیا ہے۔ حال، ماضی پھر حال۔ زمانی قماش بندی کی یہ صورت معمول کے خلاف ہے۔ یہ نہیں کھلتا کہ اس افسانے کا کردار "ہم" زمانے میں کس نقطے پر کھڑے ہو کر واقعہ بیان کر رہا ہے۔ پھر بھی حال میں کہانی چلتے چلتے جب اچانک ماضی میں پہنچ جاتی ہے تو شدت تاثر میں ضرور اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس کہانی میں صیغۂ ماضی کی موجودگی کے لیے اگر اور کوئی وجہ نہ ہو، تو بھی شدت تاثر کا جواز کافی ہے۔

---

[1] گوپی چند نارنگ (مرتب)، نیا اردو افسانہ، (اردو اکادمی دہلی، ۱۹۸۸ء) ص ۲۴۰۔

انیس اللّٰہی نظمیں
شہزادرِ کھی
مترجم ... خلیل مامون
خوبصورت طباعت عمدہ گٹ اپ
رابطہ
۱۹ کرلے اسٹریٹ، بنگلور ۲۵-۵۶۰

ابراہیم اشک کے کلام کا مجموعہ
الہام
شایع ہو چکا ہے
قیمت چالیس روپے
ناشر
تکمیل پبلی کیشنز گلزار نگر، جی۔ پی روڈ
بھیونڈی

ایک خط ایک خالی گھر میں پڑا ہے

عذرا عباس

ایک خط ایک خالی گھر میں آ گرتا ہے
خالی گھر میں کوئی نہیں
کوئی نہیں، کوئی یہ بھی نہیں جانتا کہ خط خالی گھر میں پڑا ہے۔ سوائے اس خط کے جسے لکھا گیا
بس خط کو ویلکم کرنے والے چھوٹے چھوٹے لال بیگ ہیں جو اس کے ارد گرد سرسراتے رہتے ہیں
ہلکی ہلکی ہوا جو دروازے کی جھریوں سے داخل ہو کر خط کو روز تھوڑا سا آگے کھسکا دیتی ہے۔ آگے خالی گھر کے بیچوں بیچ لانے کے لئے۔ گھر کب تک خالی رہے گا۔ یہ خط نہیں جانتا کون اسے پڑھے گا۔ پڑھنے والا وہی ہوگا جس کے لئے لکھا گیا تھا۔ یا کوئی دوسرا۔
کوئی دوسرا بھی ہو سکتا ہے
ایسا بھی ہو سکتا ہے خط پڑھا ہی نہ جائے
لیکن خط لکھنے والا کوئی دوسرا نہیں ہو سکتا۔ وہ کہیں، کسی برآمدے میں، کسی کمرے میں، کسی سواری میں، یا کسی اسپتال میں اس خط کے جواب کا منتظر ہوگا لیکن وہ کیا جانتا ہوگا۔ کہ خط خالی گھر میں گرا ہے۔ خط پڑھنے والا کوئی نہیں •

عذرا عباس

ظالم اور مظلوم
ایک ہی ساتھ سوتے ہیں
ایک ہی سڑک پر
چلتے ہیں
دونوں اک دوسرے کو نہیں پہچانتے
دونوں کے چہروں پر
نقاب ہوتی ہے
اک ہی قلم سے لکھی جاتی ہے
دونوں کی تاریخ
ایک ہی دن
دونوں کو عدالت میں بلایا جاتا ہے
ایک ہی دن
فیصلہ ہوتا ہے دونوں کی
زندگیوں کا
لیکن

ظالم اور مظلوم
ایک ہی فیصلے کے مستحق
نہیں سمجھے جاتے
عدالت فیصلہ کرتی ہے
مظلوم کو ظالم کے ظلم سے
نجات دلائی جا سکتی ہے
اگر
دفعہ ۳۰۲ کے تحت
مظلوم اقرارِ جرم کرلے •

نظمیں

حمید الماس

صلح جوئی

آج اس نے کس نفاست سے مجھے دھوکہ دیا
پھر اسی دھرتی پہ میرے پاؤں ہیں
جو ہوا کی خوش خرامی
ابر کی راحت رسانی
اور میرے آشنا قدموں کی جوئے لمس سے محروم ہے
یہ کرائے کی زمیں لے جائے گی مجھ کو
بھیانک جنگلوں میں
ہر طرف سے بڑھ رہے ہیں میری جانب
سازشوں کے بھوت گویا
کیا کھٹکتی ہے مجھے
بھولنے کی یہ سزا
رائیگاں جائیں نہ آنسو
جھاڑ کر پاؤں سے پچھتاوے کی گرد
صلح جوئی کا عصا میں تھام کر
روز و شب چلتا رہوں
اس یقیں کے ساتھ ساتھ
آسماں سے
جنگلوں میں بھی اترتی ہے سحر

خاک شفا

حلقۂ شام و سحر سے چھوٹ کر
وادیٔ بے روح میں پہنچا تو دیکھا
چلتے چلتے رک گئے
دریا
ہوا
سورج
یہاں آرزو کے رنگ بھی باقی نہ تھے
منجمد تھے سارے منظر
بڑھ رہی تھی تشنگی
حلقۂ شام و سحر کی سمت پھر لوٹا تو دیکھا
منتظر تھی
زندگی کی گھٹتی بڑھتی روشنی
مہرباں دھرتی کی خوشبو
جھک گئی بار ندامت سے جبیں
پھر اسی خاک شفا کے لمس سے
میری رگ رگ میں حرارت آگئی
موت لب بستہ ہوئی

تسلسل

رشید امجد

رات گئے جب وہ تصویر بغل میں دبائے میرے پاس آیا تو شہر کے بڑے چوک میں جمع لوگ تتر بتر ہو چکے تھے۔ لاش کو سولی سے اتار لیا گیا تھا۔ اور سوگواروں کو لاٹھیاں مار مار کر بھگا دیا گیا تھا۔

میرے دروازہ کھولنے پر اس نے چاروں طرف دیکھا اور تیزی سے اندر آ گیا، پھر اپنے پیچھے دروازہ بند کر کے اس نے بغل میں سے تصویر نکالی اور میرے حوالے کر دی۔ میں نے خاموشی سے اخبار میں لپٹی تصویر پکڑ لی۔ وہ بغیر کچھ کہے واپس مڑا۔ اور دروازہ کھول کر تاریک گلی میں گم ہو گیا۔ دروازہ بند کرنے سے پہلے میں نے گلی میں جھانکا اور تیزی سے دروازہ بند کر کے کمرے میں آ گیا۔ کمرے میں کوئی جگہ ایسی نہ تھی جہاں تصویر کو چھپایا جا سکے۔ بہت سوچنے کے بعد میں نے تصویر کو پلنگ کے گدے سے نیچے رکھ دیا اور خود صوفے پر لیٹ گیا۔ دفعتہً مجھے خیال آیا کہ تلاشی لینے والے سب سے پہلے گدے ہی کو اٹھا کر دیکھیں گے لیکن اور کوئی جگہ تھی بھی نہیں۔ الماری میں چند کتابیں اور دو ایک آرائش کی چیزیں تھیں لکھنے کی میز بھی سامنے تھی۔ کپڑوں کی الماری میں چھپانا بھی بے سود تھا۔ لے دے کے یہی ایک جگہ تھی۔

دیکھا جائے گا ــــــــــ میں نے خود سے کہا۔ لیکن دوسرے ہی لمحے جب خیال آیا کہ اگر یہ تصویر میرے پاس سے برآمد ہو گئی تو میرا کیا حشر ہو گا تو سارے جسم میں ٹھنڈی لہر دوڑ گئی۔

اس تصویر کو اپنے پاس رکھنا موت کو دعوت دینا تھا۔ کئی دنوں سے سارے شہر میں اس کی تلاش ہو رہی تھی لیکن کسی نہ کسی طرح یہ تصویر یہ رات ایک نئے گھر میں منتقل ہو جاتی اور مخبر کی اطلاع پہ پڑا ہوا چھاپا ناکام رہتا۔ شہر کے بڑے چوک میں صاحب تصویر کی لاش سب سے اونچے کھمبے میں علی الصبح ہی لٹک جاتی دن چڑھے وہاں پر سوگواروں کا ہجوم اکٹھا ہو جاتا۔ مسلح سپاہیوں کے دستے ہجوم پر ٹوٹ پڑتے۔ ہجوم کو ایک طرف سے ڈھکیل کر ہٹایا جاتا تو وہ دوسری طرف سے نکل آتا۔ شام تک یہی تماشا رہتا اور جب وہ کسی نہ کسی طرح ہجوم کو چیر کر لاش کو کھمبے سے اتارتے تو رات شہر پر ٹوٹ پڑتی۔ وہ لاش کو لے کر دور کہیں دفن کر آتے۔ لوگ آہ و بکا کرتے اپنے اپنے گھروں کو لوٹ آتے لیکن اگلی صبح جانے کے لئے لاش قبر سے نکل کر سب سے اونچے کھمبے پر لٹک جاتی۔

شروع شروع میں ان کا خیال تھا کہ کوئی لاش کو قبر میں سے نکال لاتا ہے۔ اس پر انھوں نے اسے دفن کر کے قبر پر سخت پہرہ بٹھا دیا

لیکن لاش پھر بھی نکل گئی اور کھمبے سے جا لٹکی۔ اس پر انھیں خیال آیا کہ یہ لاش کا نہیں اس کی تصویر کا کیا دھرا ہے۔ بس پھر کیا تھا وہ تصویر کی تلاش میں نکل پڑے۔ اور انھوں نے شہر کی ہر تصویر کو چیر ڈالا کہ شاید وہ اس میں کہیں چھپی ہو لیکن تصویر ان کے ہاتھ نہ لگی۔ اس کے سوگوار یہ رات تصویر کو نئے گھر میں منتقل کر دیتے اور مخبر کی اطلاع پر پڑا چھاپا ناکام رہتا۔

فریم میں جڑی اس تصویر پر اخبار کا کاغذ لپٹا ہوا تھا جیسے ایک موٹے دھاگے سے چاروں طرف سے اس طرح باندھ دیا گیا تھا کہ تصویر کی کوئی جھلک دکھائی نہیں دیتی تھی۔ تصویر اسی طرح لپٹی لپٹائی آتی اور اگلی رات کہیں اور چلی جاتی۔ میں نے بھی تصویر کو اسی طرح اٹھا کر گدے کے نیچے رکھ دی تھی، اور صوفے پر لیٹا سوچ رہا تھا کہ آخر کب تک تصویر کو یوں چھپایا جاتا رہے گا۔ اچھے دنوں کی امید تو اب خاک ہوئی جا رہی تھی اور تلاش کرنے والے سدھائے ہوئے کتوں کی طرح ایک ایک انچ زمین سونگھ رہے تھے۔ ایک نہ ایک دن تو وہ تصویر تک پہنچ ہی جائیں گے اور پھر اچھے دنوں کا یہ خواب بھی خواب بن کر رہ جائے گا۔

دفعتہً دروازہ پر دستک سی ہوئی۔ میں ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا۔ خوف کی ایک لہر میرے سارے وجود پر پھیل گئی۔ جلدی سے ڈیوڑھی میں آیا اور دروازے کی درزوں میں سے باہر جھانکا۔

باہر کوئی نہیں تھا۔ ڈرتے ڈرتے دروازہ کھولا۔

گلی سنسان پڑی تھی اور تیز ہوا دروازوں پر دستکیں دے رہی تھی۔

میں واپس کمرے میں آ گیا۔

آخر کب تک تصویر کی حفاظت کرتے رہیں گے۔

کب تک؟

دفعتہً میرے دل میں ایک عجب سے خیال نے جنم لیا کہ ایک نظر اس تصویر کو دیکھوں تو سہی۔

یہ تصویر ہے کیسی؟

لیکن دوسرے ہی لمحے میں نے اس خیال کو جھٹک دیا۔ آج تک کسی نے بھی اس پر لپٹا کاغذ نہیں اتارا۔ یہ تصویر اسی طرح کاغذ میں لپٹی، بندھی ہوئی ایک گھر سے دوسرے گھر میں منتقل ہو جاتی ہے۔

میں دوبارہ صوفے پر لیٹ گیا۔ لیکن بار بار کوئی اکساتا کہ ایک نظر تصویر کو دیکھوں۔ میں نے خود کو ادھر ادھر کے خیالوں میں الجھانے کی بہت کوشش کی، لیکن ہر بار کاغذ میں لپٹی تصویر میرے سامنے آ کھڑی ہوتی اور کہتی کہ مجھ پر لپٹا یہ کاغذ اتار دو۔ آخر مجھ سے نہ رہا گیا۔ میں دبے پاؤں ڈیوڑھی میں آیا۔ دروازہ بند تھا۔ گلی سنسان۔ میں خاموشی سے کمرے میں آیا۔ کانپتے ہاتھوں سے گدا اٹھا کر تصویر نکالی۔ فریم پر اخبار لپٹا ہوا تھا اور اس کے گرد موٹے دھاگے کا جال تھا میں نے آہستہ آہستہ دھاگہ کھولا۔ اخبار ہٹایا۔

یوں لگا جیسے میرا سارا وجود پتھرا گیا ہے۔

یہ تو میری اپنی تصویر تھی!

شام بارک پوری کا
ناولٹ
آتشی چنار
قیمت: پچاس روپے
ناشر
کلچرل اکیڈمی اقبال روڈ محمد پور۔ ڈھاکہ

غزل

شہریار

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

برہنہ جسم بگولوں کا قتل ہوتا رہا
خیال بھی نہیں آیا کسی کو رونے کا

صلہ کوئی نہیں پرچھائیوں کی پوجا کا
مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا

ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں
اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا

گئے تھے لوگ تو دیوار قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیسا رونے کا

مرے وجود پہ نفرت کی گرد جمتی رہی
ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا

ابوالکلام قاسمی

شہریار کی غزل گوئی کا امتیاز جہاں ان کے لہجے کے دھیمے پن، استعجاب کے انداز، سرگوشی کی کیفیت اور افسردگی آمیز خود کلامی میں مضمر ہے وہیں طنزیہ اسلوب کی آمیزش ان کی غزلوں کے متعدد اشعار کو ایک نئی اسلوبیاتی جہت سے آشنا کرتی ہے۔ زیر بحث غزل اس اعتبار سے شہریار کے مخصوص لب و لہجہ کی مکمل نشاندہی کرتی ہے کہ اس کے شعروں میں اداسی اور طنز سے شروع ہونے والا لہجہ واحد متکلم کے احتساب اور آگہی پر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ ہر شعر میں شاعر کے انفرادی اسلوب کی کوئی نہ کوئی جہت ضرور نمایاں ہے اور اس طرح لب و لہجہ کی تشکیل کے مختلف پہلو شاعر کے آہنگ و اسلوب کا تعین کرتے ہیں۔ اس لیے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ شہریار کے لب و لہجہ کے وہ مختلف انداز جو ان کی غزلوں اور نظموں میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ ان کی ہلکی سی جھلک اس غزل کے مختلف شعروں میں ایک ساتھ دیکھی جا سکتی ہے۔

پہلا شعر اپنے لفظیاتی نظام اور فنی در و بست کے سبب نہ صرف یہ کہ فن کاری کی تکمیل کا احساس دلاتا ہے بلکہ فکر کو محسوس اور محسوس کو استعارے اور امیج کی شکل میں منتقل اور منقلب کرنے کی عمدہ مثال ہے۔

سبھی کو غم ہے سمندر کے خشک ہونے کا
کہ کھیل ختم ہوا کشتیاں ڈبونے کا

اس شعر میں بالواسطہ اظہار کے لیے بعض لفظوں کو ان کے مجازی معنوں میں کچھ اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ مجازی انسلاکات کا سلسلہ ایک ایسی حقیقت سے جا ملتا ہے جو ہمارے گرد و پیش میں پھیلی ہوئی زندگی کے ایک خاص تجربے کا ادراک بھی نہیں کراتی بلکہ آگہی اور بصیرت کا احساس بھی دلاتی ہے۔ سمندر اس شعر کا مرکزی استعارہ ہے، اسی استعارے کے بطن سے کھیل، کشتیاں ڈبونا جیسے ضمنی استعارے جنم لیتے ہیں۔ سمندر، اس صورت حال کی نمائندگی کرتا ہے جو کھیل کے مواقع فراہم کرتی ہے، انتقام لینے اور دشمنی نکالنے کا وسیلہ بنتی ہے اور خبث نفس کے اظہار کے لیے خوشگوار ماحول کا کام انجام دیتی ہے۔ اس شعر میں کھیل کا لفظ بہت معنی خیز ہے۔ کھیل کا آغاز بالعموم کسی خوش آئند نتیجہ تک پہنچنے کی امید میں کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ امید جیتنے والے کی بھی ہوتی ہے اور ہارنے والے کی بھی، لیکن اس شعر میں کھیل یا کھیل کا آغاز زیادہ اہم نہیں، درحقیقت کھیل کا انجام نمایاں کیا گیا ہے کہ یہ انجام ہر چند کہ معتوب و مظلوم لوگوں کی ہلاکت و بربادی کی تصویر سامنے لاتا ہے۔ لیکن اس کھیل میں شامل ہر شخص غم میں مبتلا ہے۔ جیتنے والا اس لیے کہ اسے کشتیاں ڈبونے کے مزید مواقع نہیں ملیں گے اور ہارنے والا اس لیے کہ وہ اپنی شکست کا انتقام لینے کے موقع سے محروم رہے گا۔ اس شعر کا پہلا لفظ 'سبھی' ہے، جس میں کوئی استثنا نہیں۔ چونکہ شعر میں واحد متکلم غیر مرئی ہے اس لیے شاعر اس غیر استثنائی لفظ میں خود کو شامل کیے یا اس سے الگ کیے بغیر ایک مخصوص فاصلے سے اس صورت حال پر تبصرہ کرنے میں حق بجانب معلوم ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کا یہ تبصرہ ایک معروضی رویہ پر قائم ہے اور اسی لیے قابل غور ہونے کے ساتھ قابل قبول بھی ہے۔ سمندر، پانی اور کشتی شہریار کے پسندیدہ استعارے رہے ہیں۔ ان استعاروں اور ان تلازمات کی بنت سے انھوں نے اپنے مختلف شعروں میں نت نئے پیکر تراشے ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار کی مدد سے

ان استعاروں کی متنوع تعبیرات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔

کاغذ کی کشتی میں دریا پار کیا
دیکھو ہم کو کیا کیا کرتب آتے ہیں

بھٹک رہی تھی جو کشتی وہ غرق آب ہوئی
چڑھا ہوا تھا جو دریا اتر گیا یارو'

ان پانیوں سے کوئی سلامت نہیں گیا
ہے وقت اب بھی کشتیاں لے جاؤ موڑ کے

پہلے شعر میں کاغذ کی کشتی اور دوسرے میں کشتی کے غرق آب ہونے کا ذکر اور تیسرے شعر میں کاغذ کی کشتیوں کو موڑ کے لے جانے کا مشورہ' دراصل کبھی خود کشتی میں مضمر خرابی کی صورت حال کا اندازہ لگانے کی صلاحیت کو سامنے لاتا ہے اور کبھی پانیوں میں کھیلے جانے والے ہلاکت خیز کھیل کی نشاندہی کرتا ہے۔ اگر زیر بحث شعر کو مندرجہ بالا اشعار کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے تو اس بات کا اندازہ لگانے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی کہ زیر بحث شعر کے ساتھ یہ اشعار بھی تخیل کی کارفرمائی کے ایک ہی سلسلے کو نمایاں کرتے ہیں۔ یہ بھی بات ہے کہ محولہ بالا شعروں میں امیج کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے کہ وہ امیج زیر بحث شعر میں تکمیل کی منزل تک پہنچتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔

اس غزل کا دوسرا شعر:

برہنہ جسم بگولوں کا قتل ہوتا رہا
خیال بھی نہیں آیا کسی کو رونے کا

بادی النظر میں عام لوگوں کی شقاوت' بے رحمی اور بے حسی کا ردعمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اگر اسی شعر میں' برہنہ جسم' بگولے' قتل اور رونے کا خیال بھی نہ آنے جیسے الفاظ کی بلاغت پر توجہ مبذول کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ایک معمولی واقعہ لفظوں کے انتخاب اور پیش کش کی ندرت کی وجہ سے کس طرح غیر معمولی ہوجاتا ہے۔ بگولے کا وجود جس طرح ہواؤں کے رحم وکرم کا محتاج ہوتا ہے اسی طرح اس کا معدوم ہوجانا آندھی اور طوفان کی بلسانہ گاہ کیفیت کی عکاسی کرتا ہے۔ اس سلسلے میں جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ بگولے کا پیدا ہونا یا نہ ہونا کوئی مطلق عمل نہیں بلکہ کسی دوسری چیز کے ساتھ مشروط ہے۔ وہ ہوا کے ساتھ کسی غیر متعین جگہ سے پیدا ہوتا ہے اور آندھی کے ساتھ کسی غیر متعین جگہ پر ختم ہوجاتا ہے۔ اس کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی' وہ اپنی کوئی خاص پہچان نہیں قائم کر پاتا اور اس طرح بگولا دنیا کے ان' ان گنت لوگوں کی نمائندگی کرتا ہے جو کسی حیثیت' کسی شناخت اور تعین ذات کی نعمت تک سے محروم ہیں۔ بگولے کے ساتھ 'برہنہ جسم' ہونے کی صفت اس علامت کی مزید توثیق کرتی ہے کہ بے لباسی پہچان کے ایک بہت بڑے وسیلے سے محرومی کی دلیل ہے۔ یہاں صرف بگولے کا لفظ' بگولے کے وجود اور اس کے ختم ہوجانے کے عمل کو اس اہمیت کا حامل نہ بنا پاتا' جس اہمیت کا حامل' یہ لفظ جسم کی برہنگی اور قتل ہوتے رہنے کے واقعے کے سیاق وسباق سے ہوگیا ہے۔ یہ سیاق وسباق بگولے کو اسی طرح انسانی وجود کا متبادل بنا دیتا ہے جس طرح شاعر کے ایک اور شعر میں انسانی وجود کی تشبیہ نے بگولے کو اسی نوع کا تناظر فراہم کیا ہے۔

منتشر کر چکی آندھی تو یہ معلوم ہوا
اک بگولے کی طرح ریت کے گھر میں ہم تھے

ان مضمرات پر غور کرنے کے بعد اگر ہم زیر بحث شعر کے پہلے مصرعے میں برہنہ جسم بگولوں کے قتل ہوتے رہنے کے مسئلہ کو دیکھیں تو یہ کوئی معمولی مسئلہ نہیں معلوم ہوتا ہے۔ اور جب ایک معمولی واقعہ نے غیر معمولی مسئلہ کی حیثیت سے شاعر کے طاقت ور اظہار' لفظوں کے تخلیقی استعمال اور بگولے کے لفظ کو علامتی امکانات سے آشنا کرنے کے سبب اختیار کرلی ہے تو اس کے بعد رونے کا خیال تک نہ آنے کی معنویت اپنے آپ بے رحمی اور بے حسی کو بے نقاب کرنے لگتی ہے۔

زیر بحث غزل کا تیسرا شعر التباس شکنی (Dis illusionment) کی بنیاد پر قائم ہے۔

صلہ کوئی نہیں پرچھائیوں کی بوجا کا
مآل کچھ نہیں خوابوں کی فصل بونے کا

پہلے مصرعے میں ایک حقیقت کا بیان ہے اور دوسرے مصرعے میں دوسری حقیقت کا' لیکن دونوں بیانات ایک دوسرے کی تصدیق کرتے ہیں۔ پرچھائیں

اور خواب میں جو مشترک نکتہ ہے وہ دونوں کا غیر حقیقی وجود ہے۔ پرچھائیں جسم کا عکس ہے تو خواب ' حقیقت کی بازگشت۔ تاہم شہریار کی پوری شاعری کے پس منظر کو سامنے رکھئے تو پتہ چلتا ہے کہ ان کے شعری تجربے میں خواب ' محض خواب نہیں رہے اور نہ ہی پرچھائیوں کو محض پرچھائیوں کی حیثیت حاصل رہی ہے۔ خواب ' ان کے پورے شعری نظام میں پناہ گاہ کا کام کرتا ہے اور پرچھائیاں جسمانی وجود رکھنے والے انسانوں کی کثافت کے مقابل میں ایک لطیف تخیلاتی پیکر کی تشکیل کا فریضہ انجام دیتی رہی ہیں۔ مگر یہ التباس اس وقت ٹوٹتا ہے جب شاعر ان سہاروں کو بھی ناکام ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

کہاں یہ دفن وہ پرچھائیاں کریں یارو
جو تاب لا نہ سکیں روشنی کے خنجر کی

یا پھر احساس محرومی کا یہ منظر کہ :

ہمراہ کوئی اور نہ آیا تو گلہ کیا '
پرچھائیں بھی جب میری میرے ساتھ نہ آئی

تو تجربات کی ان مراحل سے گزرنے کے بعد صحیح معنوں میں شاعر التباس شکنی کی منزل میں داخل ہو جاتا ہے اور خواب یا پرچھائیں جیسے تنکوں کا سہارا بھی ڈوبنے والے التباس کے علاوہ کچھ اور ثابت ہو نہیں پاتا۔ جو چیز اس شعر کے دونوں مصرعوں کو بیان محض ہونے سے محفوظ رکھتی ہے وہ دراصل پرچھائیوں کی پوجا اور خواب کی فصل بونے کے عمل سے ایک ایسے امیج کی تخلیق ہے جو ہمیں حسی اور جذباتی سطح پر سکڑے جانے والے تجربے کے مسلسل عمل میں ہمارے اپنے تجربے کی حد تک اپنے ساتھ شریک کر لیتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ شہریار کی دوسری غزلوں اور نظموں میں نمودار ہونے والے بنیادی شعری تجربے کو فراموش نہ کیجئے تو یہ خیال ایک مجرد خیال نہ ہو کر ایک مخصوص شعری کردار کی واردات کا حصہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس شعر کا ایک دلچسپ اور اہم پہلو یہ بھی ہے کہ رحلے کی تمناؤں کی جنے والی پوجا اور لازمی طور پر فال اور عمدہ انجام کی امید میں بوئی جانے والی فصل اکثر پرچھائیوں کی پوجا اور خوابوں کی فصل بونے کے مترادف ہو جایا کرتی ہے۔ اس طرح ایک اور بڑی حقیقت سے پردہ اٹھتا ہے کہ سود و سودا اور حد سے بڑھتی ہوئی توقعات سے پر زندگی انجام کار کے طور پر یاس و حرماں کا شکار کیوں کر ہو جاتی ہے۔

اس غزل کا چوتھا شعر واضح طور پر واحد متکلم کی شمولیت کی وجہ سے شاعر کا ذاتی حوالہ اپنے ساتھ لئے ہوئے ہے لیکن ہمیں شعری کرداروں کے مطالعہ میں کبھی یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ ذاتی اور شخصی حوالوں کے باوجود ایسے حوالے غیر ذاتی اور غیر شخصی بھی ہو سکتے ہیں کہ متکلم غائب یا حاضر کے صیغے کسی اور ایسے کردار کی نمائندگی بھی کر سکتے ہیں جو شعری منظر نامہ سے کوئی واضح تعلق نہیں رکھتا۔ اس لیے زیر بحث شعر سے پہلے اس شعر کو دیکھئے تو اس بات کی صداقت مشتبہ نہیں رہ جائے گی کہ :

بڑا شور تھا جب سماعت گئی
بہت بھیڑ تھی جب اکیلے ہوئے

اس میں بھی اسی تجربے کی جھلک ملتی ہے جس تجربے کی بنیاد پر زیر بحث شعر :

ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں
اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا

مکمل شعری تجربے کے اظہار اور بین السطور میں بات کہنے کے انداز کا عمدہ نمونہ بن گیا ہے۔ اس شعر کا دوسرا مصرعہ ہر محبوب چیز اور ہر شناسا چہرے کے کھو جانے کی داستان بیان کرتا ہے اور پہلا مصرعہ اس داستان کا نقطۂ عروج ہے۔ دوسرے مصرعہ میں اپنی بات نہایت افسردگی کے ساتھ دھیمے لہجہ میں کہی گئی ہے۔ اس لہجہ کی وجہ سے تحت البیان (UNDERSTATEMENT) کی کیفیت 'تہذیب جذبات کی مثال بن گئی ہے۔ اور اس طرز اظہار نے بیان کی شائستگی کو مزید نکھار دیا ہے۔ اس مصرعہ میں نہ کسی کے کھونے کا ذکر ہے اور نہ اپنے اکیلے ہونے کا۔ شہریار کے علاوہ کوئی اور شاعر ہوتا تو شاید پہلے مصرعہ کی بلند آہنگی کے بعد دوسرے مصرعہ میں بے تحاشا اظہار پر قابو پانا اس کے لیے مشکل ہوتا ' یا پھر وہ اپنے انداز سے اس بات کو بیان کرنے کی کوشش کرتا۔ ظاہر ہے کہ ہم ہر شاعر سے کسی دوسرے مثالی شاعر کے طرز اظہار کی توقع کرنے میں حق بجانب نہیں ہو سکتے۔ لیکن یہ تو کر ہی سکتے ہیں کہ زیر بحث شاعر کے منفرد لہجہ کو دوسرے ممکنہ لہجوں سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کریں۔ پہلے مصرعے " ہجوم دیکھتا ہوں جب تو کانپ اٹھتا ہوں " کے بعد دوسرے مصرعہ کے طور پر " ہنوز رنج بہت ہے کسی کے کھونے کا " یا " کہ اب بھی رنج بہت ہے کسی کے کھونے کا " جیسے سامنے کے سہل الحصول مصرعے بھی بعید از قیاس نہیں معلوم ہوتے۔ مگر شاعر کو معلوم

ہے کہ ماضی کے کسی قصے کو قصۂ پارینہ بنا کر پیش کرنے اور پرانی داستان کو حال کا قصہ بنانے میں کیا فرق ہے۔ یہ سامنے کے مصرعے شعر کو یاد کی بازگشت بنا سکتے تھے جب کہ "اگرچہ خوف نہیں اب کسی کے کھونے کا" جیسا مصرعہ اس شعر کو یادوں کی مسلسل بازیافت کا عمل بنا دیتا ہے۔ ہجوم میں کسی محبوب شخص کا کھو دینا ایک واقعہ ہے اور اس کھوئے ہوئے محبوب کو یاد کرنا دوسرا واقعہ زیر بحث شعر دونوں واقعات کا احاطہ بھی کرتا ہے۔ لیکن ان واقعات میں خود کو اس پر بھی نہیں ہونے دیتا۔ دوسرے مصرعے میں 'اب' 'خوف' اور 'کسی' کے الفاظ نفی کے صیغے (اگرچہ خوف نہیں اب) میں استعمال ہو کر جہاں بہت سے کھونے والوں کی کہانی سناتے ہیں۔ وہیں ہجوم کو خوف و دہشت کا ایک ایسا وسیلہ بنا دیتے ہیں جس سے مفر کی کوئی صورت نظر نہیں آتی ویسے اگر اس شعر کو استفہام انکاری سمجھ کر پڑھا جائے تو شاعر کی اپنی ذات کے کھونے کا خوف بھی شعر کے دائرۂ تعبیر سے باہر نہیں معلوم ہوتا اس لیے کہ جب ہر اس شخص کو، جو شاعر کے لیے شناسائی، واقفیت یا کسی جذباتی رشتے کا حوالہ بن سکتا تھا، ہجوم گم کر چکا ہے یا بے چہرگی کا شکار کر چکا ہے۔ تو سوائے شاعر کی اپنی ذات کے ہجوم کی نذر کرنے کے لیے کوئی اور چیز باقی تو نہیں رہ گئی ہے۔ یعنی اب اگر کسی کے کھونے کا خوف ہو سکتا ہے تو وہ واحد متکلم کے اپنے وجود کے علاوہ کوئی اور نہیں ہے۔ ان تعبیرات کی موجودگی میں یہ اندازہ بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے کہ زیر بحث شعر میں لفظوں کو مخصوص سیاق و سباق فراہم کر کے ان کا تخلیقی استعمال کر کے شہریار نے کیا کیا معنوی امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ اس کے بعد کا شعر زیر بحث شعر کی طرح معنی و مفہوم کے بہت سے امکانات تو نہیں رکھتا۔ تاہم اس میں صرف ایک اسطوری حوالے کی مدد سے سامنے کی بات کو تاریخ انسانی کی مسلسل افتاد میں تبدیل کرنے کی کوشش ملتی ہے۔

گئے تھے لوگ تو دیوارِ قہقہہ کی طرف
مگر یہ شور مسلسل ہے کیسا رونے کا

جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا تھا کہ شہریار کی نظموں اور غزلوں میں التباس شکنی کا موضوع نت نئے پیرایۂ بیان کے ساتھ سامنے آتا رہا ہے۔ یہ شعر 'کھلی پرچھائیوں کی پوجا' اور 'خواب کی فصل بونے کے انجام' کا قدرے مختلف لیکن طرزِ احساس کے اعتبار سے مماثل انداز سامنے لاتا ہے۔ مماثل، اس لیے کہ التباس شکنی کا بنیادی احساس زیر بحث شعر میں ماقبل کے شعروں کی طرح موجود ہے، مگر اظہار کی سطح پر تلمیحی اشارے نے اسے ایک الگ جہت کا حامل بنا دیا ہے۔ دیوارِ قہقہہ ہمارے روایتی ملفوظے کا ایک ایسا معروض ہے جس کے ساتھ بہت سی حکایتیں وابستہ ہیں۔ کہیں اس دیوار کو دیوارِ چین کا ایک عام حصہ بتایا گیا ہے اور کہیں اس دیوار کو ایک ایسی طلسماتی دیوار سے تعبیر کیا گیا ہے جس کے اوپر چڑھنے والا ہر شخص دوسری طرف دیکھ کر قہقہہ لگاتا ہے اور قہقہہ لگاتا ہوا دیوار کی دوسری جانب کود جاتا ہے۔ اس دیوار کے ساتھ یہ خصوصیت بھی وابستہ کی جاتی رہی ہے کہ اس کی دوسری جانب چھلانگ لگانے والا کبھی واپس نہیں آتا اور جب وہ واپس نہیں آتا تو کسی اور کو قہقہہ لگانے یا واپس نہ آنے کا سبب بھی نہیں بتا پاتا۔ اس طرح یہ دیوار ایک ایسا طلسم بن جاتی ہے جس طلسم کا پس منظر خوش ہونے، خوشی کی تلاش میں نکلنے اور خوشی کا اظہار کرنے والے یا اس قسم کے رجائی رویہ اختیار کرنے والوں کو ہمارے لیے پراسرار بنا دیتا ہے۔

اس شعر کے پس منظر میں دیوارِ قہقہہ کی طلسماتی حیثیت کی تفصیلات کی محض اتنی ضرورت ہے کہ ہم اسطوری اور طلسماتی حوالے کے بنیادی نکتے کو فراموش نہ کریں۔ اس لیے اگر ہم اس حوالے کے ساتھ شعر میں دیوارِ قہقہہ کی تلمیح پر غور کریں۔ تو پتہ چلے گا کہ زیر بحث شعر میں تلمیح نے محض ایک واقعاتی حوالے سے بلند ہو کر استعاراتی شان اختیار کر لی ہے۔ اب اس دیوارِ قہقہہ کا مفہوم خوشی اور شادمانی کی تلاش میں نکلنے والے لوگوں کی اداسی، افسردگی اور گریہ و بکا سے لبریز انجام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح مسرت اور قہقہہ کا التباس انسانی صورت حال کی IRONY تک پہنچ کر یاس و حرماں سے بھری ہوئی تقدیر انسانی کی طرح انتشار کا شکار ہو جاتا ہے۔

زیر بحث غزل کا آخری شعر ؎

مرے وجود پہ نفرت کی گرد جمتی رہی
ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا

خود احتسابی کا ایسا عمل ہے جو اپنی کوتاہی کے ساتھ ساتھ زندگی کی ہماہمی، مصروفیت اور مجبوری کی ناگزیریت کو بھی نمایاں کرتا ہے (ملا نہ وقت اسے آنسوؤں سے دھونے کا)۔ شہریار نے اپنی کسی اور غزل میں اس نکتہ کو نہایت ذاتی اور داخلی مسئلہ بنا کر پیش کیا ہے۔

رگوں میں ریت کی اک اور تہہ جمی دیکھو ۔ کہ پہلے جیسی نہیں خون میں روانی بھی

خون کی روانی سے ریت کی نہر کو بہانے میں کامیابی حاصل کرنا اور نفرت کی گرد کو آنسوؤں سے دھو ڈالنا الگ الگ شعر میں صرف الگ اور مختلف پیچ ہی نہیں بلکہ داخل اور خارج کی دو کیفیات کا اظہار بھی ہے۔ رونا ہمیشہ سے تطہیر و تشریح کا ذریعہ سمجھا گیا ہے۔ غالب نے اس نکتے کو

" دھوئے گئے ہم ایسے کہ بس پاک ہو گئے "

جیسے مصرعے کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ شہریار غالب کے شعر سے بالکل مختلف تصویر پیش کرتے ہیں۔ البتہ دونوں شعروں میں آنسو بہانے اور رونے کے ذریعہ تطہیرات کرنے کا نکتہ مشترک ہے۔ شہریار کو احساس ہے کہ موجودہ زندگی کی شرائط کچھ ایسی ناپسندیدہ صورت نا گزیر ہیں کہ نفرت، کثافت اور دوسرے علائق زندگی سے چھٹکارا ممکن نہیں اور اگر نفرت و کثافت سے نجات کی کوئی ایسی صورت ہے بھی تو زندگی کی غیر معمولی مصروفیت اپنی قابل رحم حالت پر آنسو بہانے کا موقع دینے کو تیار نہیں۔

مندرجہ بالا تجزیاتی اور تعبیری نکات کی روشنی میں زیر بحث غزل کے اشعار میں شہریار کے لب و لہجے اور رنگ و آہنگ کے جو نمونے سامنے آتے ہیں وہ شہریار کے بنیادی لہجے اور آہنگ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس غزل کو اگر ایک فنی اکائی کے طور پر دیکھئے تو یہ اندازہ لگانے میں دقت نہیں ہوتی کہ اس کے شعروں کے بنیادی استعارے آنسو اور خواب ہیں۔ آنسو کے ساتھ غم، رونا، کشتیاں، سمندر اور فصل بونا جیسے علامات تقریباً تمام شعروں میں بکھرے ہوئے ہیں یہی اس غزل کا امتیاز بھی ہے اور فنی تکمیل کا ثبوت بھی۔

شب خون کتاب گھر

کتاب	مصنف	قیمت	کتاب	مصنف	قیمت	کتاب	مصنف	قیمت
افسانے کی حمایت میں	شمس الرحمٰن فاروقی	17/50	آگ الاؤ صحرا	قمر احسن	30/-	اے دل تو ہی بتا	مجید امجد	12/-
انعکاس	کبیر احمد جائسی	60/-	اب وہ اترنیوالا ہے	انیس رفیع	25/-	آخری دن کی تلاش	محمد علوی	7/-
آتی جاتی لہریں	مظہر امام	40/-	انگاروں کا شہر	ظہیر انور	15/-	ابجد	مظفر ایرج	30/-
امعان	محمد منصور عالم	30/-	آزادی	چمن نہل	60/-	انکسار	مظفر ایرج	50/-
پیام اقبال	محمد بدیع الزماں	40/-	پڑاؤ	غیاث احمد گدی	20/-	انامل	راہی فدائی	20/-
تحفۃ السرور	مرتبہ شمس الرحمٰن فاروقی	75/-	چلاراجگاں	کے. اے. نیل کنٹھ شاستری	60/-	برف شجر اور آواز	حمیدہ الماس	30/-
تفہیم غالب	شمس الرحمٰن فاروقی	90/-	چاندنی اور انگارے	ضیاء الاسلام	8/-	ذائقہ میرے لہو کا	شمیم فاروقی	20/-
تنقیدی معروضات	ظفر احمد صدیقی	12/-	ریت کے محل	فضل حسنین	12/-	سبز اندر سبز	شمس الرحمٰن فاروقی	15/-
تمیز تحریر	محمد منصور عالم	40/-	سورج مکھی	شام بارک پوری	30/-	سورج کی صلیب	صبا اکرام	20/-
درس بلاغت	شمس الرحمٰن فاروقی	7/-	سمٹتے دائرے	نور الحسنین	15/-	شب گشت	عمیق حنفی	20/-
دی سیکرٹ مرر	شمس الرحمٰن فاروقی	80/-	صلیب	ظہیر انور	15/-	صحرا صحرا اجنبی	رؤف خلش	25/-
زیر غور	نظام الدین شایاں	20/-	کینسر وارڈ	الگزینڈر سولزے نتسن	12/-	طلسم حرف	مظفر حنفی	20/-
سوویت تاجیکی ادبیات کے بانی	کبیر احمد جائسی	60/-	گرداب	کمال احمد	16/-	عرفان جمیل	جمیل مظہری	30/-
شعریات، ارسطو	ترجمہ شمس الرحمٰن فاروقی	5/25	لاہور کا جو ذکر کیا	گوپال متل	15/-	گنج سوختہ	شمس الرحمٰن فاروقی	15/-
میر انیس کی اقلیم سخن	انور سدید	15/-	مور کے پاؤں	کمال احمد	15/-	مابین	رشید امکان	30/-

۲۱۲ - رانی منڈی، الہ آباد

غزلیں

ذکاءالدین شایاں

سامنے ہے صبح، نظاروں کی کچھ باتیں کریں
میز پر کیا خالی اخباروں کی کچھ باتیں کریں

خوں طلب موضوعِ غم، نازک بدن عرضِ وفا
پھول سے ہونٹوں پہ تلواروں کی کچھ باتیں کریں

سمٹے پھیلے سائے، کمروں سے نکالی روشنی
سر پہ سورج آیا، دیواروں کی کچھ باتیں کریں

غم کے بادل تیز ہیں، یادوں کا ہے طوفانی شور
شام ہی سے آج مہ پاروں کی کچھ باتیں کریں

رازِ خانہ شہر میں رسوا ہے شام و سحر
ہم جو گھر لوٹیں، تو بازاروں کی کچھ باتیں کریں

آتشِ احساس سے کھل جائے خوشبو کی زباں
چاندنی کے ہونٹ انگاروں کی کچھ باتیں کریں

سیلِ غم یا سیلِ دریا، سب نظر تک آئے گا
ڈوبنا چاہو، تو پانی خود ہی سر تک آئے گا

شب کا بھولا بھٹکا ہوں، پرچھائیں روشن ہاتھ
صبح کو پہچانے کوئی میرے گھر تک آئے گا

چھپتے بچتے جسم کیوں، محتاط کیوں یہ عکس و رخ
تم ہو آئینہ، تو آئینہ نظر تک آئے گا

منزلیں خوشبو کی صورت پاس بھی ہیں دور بھی
دیکھیے کیا مرحلہ آخر سفر تک آئے گا

صفحے پر رکھ دے کوئی تحریر جیسے ہاتھ کی
پڑھتے پڑھتے رنگ عنوان دگر تک آئے گا

پھول ٹوٹا، ریشمیں بالوں کی زینت بڑھ گئی
غم کی زیبائش کو کانٹا چشمِ تر تک آئے گا

ایک انجانی خوشی سی مرحلوں میں بھی رہے
اوس جیسی تازگی کچھ آبلوں میں بھی رہے

وقف ہے اہلِ طرب کے واسطے جس کا جمال
ذکر اس کا آج کچھ ہم دل جلوں میں بھی رہے

بس وہی کالا تقدس، بس وہی روشن گناہ
بجلیوں کو ہم نے دیکھا، بادلوں میں بھی رہے

صرف شمشیر و تبر کی کاٹ کا کیا اعتراف
قتل ہونے کی نہ گنجائش گلوں میں بھی رہے

شہر کی منحوس وحشت نے نہ چھوڑا اپنا ساتھ
وادیوں میں بھی پھرے ہم، جنگلوں میں بھی رہے

ہم جہاں کو خون دیں، تم زندگی کا خوں بہاؤ
کچھ تو گرمی اپنے اپنے حوصلوں میں بھی رہے

اتفاقات و حوادث پر ہے کس کو اختیار
تم سے جب ملنے کا خطرہ فاصلوں میں بھی رہے

فرخ جعفری

کوئی موسم ہو کیسا بھی سفر کرنا ہی پڑتا ہے
ادھر سے بوجھ کاندھے کا ادھر کرنا ہی پڑتا ہے
کہاں جاتے ہیں کیا کرتے ہیں کس کے ساتھ رہتے ہیں
ہمیں اپنا تعاقب عمر بھر کرنا ہی پڑتا ہے
وہ اپنے تن پہ سہہ کر ہو کہ اپنی جان پر لیکن
اسے اک معرکہ ہر روز سر کرنا ہی پڑتا ہے
کھلا رکھیں نہ رکھیں گھر کا دروازہ مگر فرخ
سفر آنکھوں کو تا حد نظر کرنا ہی پڑتا ہے

مسئلہ یہ ہے کہ اس کے دل میں گھر کیسے کریں
درمیاں کے فاصلے کا طے سفر کیسے کریں
کوئی سنتا ہی نہیں عرض ہنر کیسے کریں
خود کو ہم اپنی نظر میں معتبر کیسے کریں
آخری پتھر سے بے سمت و نشاں جانا ہے اب
ہم کھلی آنکھوں سے یہ اندھا سفر کیسے کریں
جان کے جانے کا اندیشہ بہت ہے اب کی بار
معرکہ بھی آخری کرنا ہے سر کیسے کریں
کچھ دنوں کی بات ہو تو کاٹ دیں آنکھوں میں رات
نیند گر آئے نہ فرخ عمر بھر کیسے کریں

مناظر عاشق ہرگانوی

پہاڑ خاموش کھڑا ہے

دھوپ میں گرم کر کے نکالی ہوئی کھوپڑی کی طرح شفاف اور چمکیلے آسمان کے نیچے پہاڑ ساکت ہے۔

جھلملاتی دھوپ کی آگ میں سب کچھ پوری طرح جل کر بے جان ہو گیا ہے۔ پہاڑ کا سرا آسمان سے باتیں کرتا نظر آ رہا ہے اس بھیانک ابھار پر سایے کی بوند ایک لمحہ کیلئے بھی زندہ نہیں رہ سکتی

ہوا کی آنکھ مچولی سے کبھی کبھی کوئی چہرہ سامنے لگتا ہے۔ انسانی چہرہ۔ — نہیں نہیں، یہ چہرہ شیطان کا ہے — رنگولی کے انگار جیسا — برص کے داغ جیسا — پھر تو یہ شیر کا چہرہ ہے۔ خونخوار آنکھیں — تیز دھار دار دانت اور کپکپاتی ہوئی مونچھ — گوشت خور۔

پہاڑ کے آس پاس ذی حیات کے ڈھانچے بکھرے پڑے ہیں۔

بوڑھے نے نظریں دوڑائیں۔ اوپر سے برستی ہوئی گرمی کی وجہ سے اس کی سمجھ، اس کی ہمت جواب دے چکی ہے۔ ہوا کے اندھے لمس سے اس کا حلیہ ڈھہ چکا ہے اور خوف جہاں تہاں پھیل چکا ہے۔ اس موت کی وادی میں پیش آنے والے حالات کی تبدیلی ہی اوپری سطح سے زندگی کے نشان کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔

شیر کی دہاڑ گونجتی ہے اور بوڑھا دہل جاتا ہے۔ شیر کے درمیان آجانے کا نشہ اسے بے بس کر دیتا ہے (بہت ہی) اپنے اندر کے آدمی اور جانور سے اسے کھوجنا ہے۔ اسی لئے تو جوگیوں کی طرح تپسیا کرنے ادھر آ نکلا ہے۔

پہاڑ پرسکون ہے۔

وہ ڈھانچوں کے ڈھیر کے پاس آگیا۔

ہر جگہ پھیلی ہوئی معمولی روشنی میں اس کا اپنا ایک بارعب تاثر دیکھنے والی آنکھوں میں، دوسروں کو پاگل پن لگنے والی چمک تھی جو اس کی تشنہ آنکھوں میں اب بھی دکھائی دے رہی تھی اس کا جسم آگ کی طرح خشک تھا اور اس کی سفید داڑھی ہزار رتن جڑے لباس کی طرح نظر آ رہی تھی۔

اس نے پرسکون انداز سے ڈھانچے کے ڈھیر کی طرف دیکھا۔ اس میں ایک کھوپڑی ابھی بھی صحیح سالم تھی۔ پانی کے گہرے بھنور جیسی نظر آنے والی اس کی آنکھیں تباہ ہو چکی تھیں اور اس کی جگہ خالی گڑھے کے غار دکھائی دے رہے تھے۔

بوڑھا ایک غار میں داخل ہو گیا اور اس نے سکھ محسوس کیا۔ ہاتھ گھٹنوں پر آگئے، اور آنکھیں بند ہو گئیں۔ پھر وہ یکسوئی سے زندگی، دنیا اور خدا کے اسرار پر غور و فکر کرنے لگا۔

پہاڑ سفاک بنا رہا۔

جلتے سورج کی روشنی کا کام متواتر چلتا رہا۔

آخر بوڑھے کا دھیان ختم ہوا۔ موت کی طرح کی ٹیڑھی میڑھی لکیر ابھری اور ایک آخری لمحے کے ساتھ اس کے کئی ٹکڑے پہاڑ کے دامن میں بکھر گئے۔ جھلملاتی پیاس بوڑھے کے کمزور جسم میں اتر چکی تھی۔ مگر اسے خبر نہیں تھی۔

اس کے بے ڈھب ہاتھ جنبش کرتے رہے اور اس کی غور و فکر کی محویت سے ایک معجزہ رونما ہوا۔ شیر اس کا پالتو بن چکا تھا۔ اس نے بھی شیر کی فطرتوں اور عادتوں کو اپنے میں ڈھال لیا تھا۔ پھر وہ شیر کی پیٹھ پر بیٹھ کر پہاڑ کے دامن سے آبادی کے کنارے تک نکلنے لگا۔

اور دیکھتے ہی دیکھتے دسیوں، پھر سینکڑوں اور پھر ہزاروں لوگ پہاڑ کے اس غار تک آنے لگے۔ شیر بابا کو دیکھنے، آشیرباد اور دعائیں لینے۔

زندگی گنوانے والی مٹی کی جڑوں میں پھول اور پھول کی جڑوں میں نمو بخشنے والی مٹی سے اسکی آنکھیں چکا چوند ہو گئیں۔

اندھیرا بڑھنے لگا۔

پہاڑ مبہوت ہو چکا تھا۔

کتنے ہی کیڑے اور جانور پہاڑ کے اندر سے باہر آئے لیکن باہر کی آگ کا احساس ہوتے ہی نقطہ بن گئے۔

ایسے ہی عمل سے گذرتے ہوئے ایک دن دکانیں سجنے لگیں۔ چاروں سمت کی پگڈنڈیوں میں لوگ رینگتے ہوئے آنے لگے۔ پھر ایسا ہوا کہ دور سے ڈھول بجنے کی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ آہستہ آہستہ آوازیں جوشیلی ہونے لگیں:

کاہے سے نیمیا کرواوتی لاگے
کاہے سے لاگے سیتل چھانہہ
کاہے سے بھیا بیری لاگے
کاہے سے لاگے دہنی بانہہ
ڈھم ڈھم ڈھم ڈھم ڈھما ڈھم
کھائے سے نیمیا کرواوتی لاگے
بیٹھے سے لاگے سیتلی چھانہہ
بات میں بھیا بیری لاگے
رن میں لاگے داہنی بانہہ

ہو ہو ہو ۔۔۔۔۔ ہو

او ہو ہو ہو او او

لوگ آواز کی تال پر ناچنے بھی لگے تھے

تبھی شیر نے گھبرا کر غلامی سے آزادی چاہی

بوڑھے کی خاموش رفاقت میں یہ ڈھول، یہ گیت، یہ ناچ اور یہ میلہ اس سے برداشت نہیں ہو سکا۔ اسے لگا، اپنی زندگی اور اپنا ہونا کہاں ہے؟ اس نے اپنی عمر کے سفر کا جائزہ لے کر بوڑھے پر چھلانگ لگا دی۔

شیر نے چاہا اور اس نے وہ سب کچھ کر دکھایا جس سے اسکی شناخت بنتی ہے۔

بھاگتے ہوئے ہزاروں لوگوں نے دیکھا شیر کے منہ اور پنجے میں خون اور گوشت کے لوتھڑے بھرے ہوئے تھے۔

اور بوڑھے کی جگہ موت کی تحریر کی بے معنی لکیر پھیلی ہوئی تھی۔

آئینہ سے عکس غائب تھا

مردہ پہاڑ امر ہے، اس کے چنتن کی سمادھی میں شیر جاگتا ہے بے انتہا وسعت پر کہیں پودے کا نشان ملتا ہے، کہیں گھاس کے تنکے کی بے جان پیلی لکیر نظر آتی ہے۔ تپ کر جلتے ہوئے پہاڑ کی روح ریگستان میں بے اطمینانی سے گھومتی ہوئی ہوا کی گرم مدھم لہروں کی طرح غیبی طور پر بھٹک رہی ہے۔

اور پہاڑ خاموش کھڑا ہے۔!

خموشی بول اٹھی ہے

عبدالاحد ساز کے کلام کا مجموعہ

قیمت : چالیس روپے

تقسیم کار: قلم پبلی کیشنز باپو کھوٹے اسٹریٹ۔ بمبئی ۳

شق البشر

اقبال کرشن

اِقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ الْقَمَرُ ﴿۱﴾

قریب آگئی وہ گھڑی اور شق ہو گیا چاند

عصر کی نماز کے بعد ٹیپو سلطان کی مسجد میں قرآن مجید کی یومیہ تقسیم کے دوران ایک سفید ریش بزرگ سورہ قمر کی پہلی آیت کی تشریح فرما رہے تھے مصلیوں کی ایک چھوٹی سی ٹولی انتہائی احترام سے تفسیر سن رہی تھی سب سے پیچھے وہ بھی بیٹھا ہوا تھا۔ مسجد کے باہر ٹرام گاڑیوں، بسوں، کاروں کے آنے جانے کا شور، ہاکروں کی چیخیں اور صدائیں۔ سامنے کی عمارت پر فلموں کے بڑے بڑے پوسٹر۔ دور میدان میں مائک پر ایک لال سلام لال سلام کے نعرے، سفید ریش بزرگ ان سب چیزوں سے بے نیاز معجزۂ شق القمر بیان فرما رہے تھے۔ اس نے حال ہی میں عربی میں ایم اے کا امتحان پاس کیا تھا۔ وہ سوچ رہا تھا اس آیت کریمہ میں شق القمر کے معجزے کا ذکر ہے یا آثار قیامت کا۔ مستشرقین نے اس آیت کریمہ سے قیامت کی نشانی مراد لی ہے۔ علمائے اسلام نے رسول اکرم کا معجزہ مراد لیا ہے مصری عالم رشید رضا نے اس معجزے سے انکار کیا تھا جن کے عربی مصنفین کا ترجمہ مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی مرحوم نے اپنے ہفتہ وار ہند میں چھاپا تھا۔ وہ خود بھی ان دنوں تشکیک کا شکار ہو گیا تھا۔ معجزے کا ذکر ہوتا تو خدا قریب آگئی کیوں کہتا۔ معجزہ تو اپنے وقت پر ظاہر ہوگا۔

اس کو زور کی بھوک لگی۔ وہ مسجد کی سیڑھیوں سے اترنے لگا۔ سامنے قاری سلمان برکتی کا بوسیدہ دو منزلہ کوارٹر ہے جس کے دروازے پر دارالافتاء کا بورڈ لگا ہے بغل میں پیشاب خانہ اور پائخانہ، پیشاب خانے کے باہر وضو خانہ وضو خانے میں سود خور کابلیوں کی بھیڑ۔ مسجد کا ایک دوسرا وضو خانہ مغربی گوشے میں پوشیدہ ہے۔ جہاں غیر مصلی لوگ کھانا کھانے کے بعد ہاتھ منہ اور ٹفن کیریر دھوتے ہیں۔ وہ سیڑھیوں سے اترا۔ مسجد کے پچھلے گیٹ پر فقیروں کی ٹولی، پیشاب خانے کے دروازے پر مسلمان ڈوم دس پیسے میں ایک ٹن پانی بیچتا ہے کیوں کہ پائخانے میں پانی کا انتظام نہیں ہے۔ وہ باہر نکلا۔ سامنے ایک بڑا سا ہوٹل نو بیف کی تختیاں جھول رہی ہیں دائیں ہاتھ پر بھی نو بیف کا مسلمان ہوٹل بائیں ہاتھ پر اسی ہوٹل کی شاخ، چھوٹا سا کمرہ، چند میزیں، تین کیبن، باہر پولیس والے کسبیوں کو حراست میں لے رہے تھے۔ چند کسبیوں نے ہوٹل کے کیبنوں میں پناہ لی تھی۔ شہر کے سب سے بڑے انگریزی اخبار کی عظیم الشان عمارت کی ریلنگ کے پاس دو سود خور کابل کھڑے ہیں۔ کسبیوں کے پیچھے وہ بھی ہوٹل میں گھسا۔ اس کی جیب میں چند سکے پڑے تھے۔ شیروں کی تصویر والے سکے کیا ان سکوں کو جیب میں لے کر نماز پڑھنا جائز ہے؟

ہاں بولیے گا۔ لحیم شحیم سلمان ویٹر نے آواز دی۔ ناک سے بولتے ہیں۔ آتشک زدہ ناک؟ اس نے ایک کپ چائے کا آرڈر دیا۔ ہوٹل کے باہر سامنے ہندو حلوائی گرم گرم جلیبیاں بنا رہا تھا۔ اس کے سامنے والی کرسی پر ایک شخص آکر بیٹھ گیا۔ ایک ٹانگ لکڑی کی۔ اس نے اپنے بالوں میں کنگھی کی۔ ویٹر نے چائے لاکر دی۔ وہ چائے پینے لگا۔۔ اس کے فرشتوں کو بھی علم نہیں۔ اس کے ان دیکھے دشمنوں نے چائے میں کونسا زہر ملا دیا ہے۔ چھوٹی سی پیالی میں تھوڑی سی چائے ختم کرنے میں اس نے کچھ اتنا وقت صرف کیا کہ ویٹر کو آواز کسنا پڑا۔ تب اس نے چائے کے پیسے ادا کیے اور ہوٹل سے باہر آگیا۔

پولیس والے جا چکے تھے۔ کسبیوں نے پھر مورچے سنبھال لیے تھے۔ مصنوعی چھاتیوں کی بلندیاں ناپتے ہوئے اس نے سڑک پار کی۔ میٹرو سینما ہال کے پاس پہنچا۔ جوان جوان لڑکیاں تنہائی کا علم اٹھائے کھڑی ہیں۔ کوئی تو آئے گا۔ چائے کا خفیہ زہر اثر کر رہا ہے۔ اس کی جلد میں جگہ جگہ ٹھنڈی سوزش ہو رہی ہے

ہیر جل رہے ہیں۔ اس کو زور کا پیشاب لگا۔ میونسپل موتر شالے میں گھسا۔ ہندو دھرم کلو خریلنے والے مسلمانوں کو گالیاں دے رہا ہے۔ اینٹ پتھر کے ڈھیلوں سے نالیاں بند ہو جاتی ہیں۔ پیشاب کرنے والوں کی بھی قطار۔ وہ بھی قطار میں آگیا۔ پتلون کی زپ کھولی۔ گاڑھا پیشاب جو اس کے جسم کو کھوکھلا کر رہا تھا۔ خاسفیٹو یا! چائے کے زہر کا اثر۔ وہ لاعلم۔ نل پہ ہاتھ دھو کر باہر آگیا۔ ٹیپو سلطان کی مسجد میں مغرب کی اذان ہو رہی ہے۔ حی علی الصلوٰۃ حی علی الصلوٰۃ اس نے پھر سڑک پار کی۔ چلنے لگا۔ امریکن مسٹر ایس۔ این۔ بنرجی روڈ۔ رٹز ہوٹل، گرینڈ ہوٹل، فری مارکیٹ، ٹائیگر سینما ہال، لنڈسے اسٹریٹ، بلو پرنٹ، بائبل سوسائٹی کے جھروکے کے پاس وہ رک گیا۔ اردو، ہندی، بنگلہ اور انگریزی میں کتاب مقدس کے نسخے کھول کر رکھے گئے ہیں۔ وہ پڑھنے لگا۔

۳۰۔ اور لوط ضغر سے نکل کر پہاڑ پہ جا بسا۔ اور اس کی دونوں بیٹیاں اس کے ساتھ تھیں۔ کیوں کہ اسے ضغر میں بستے ڈر لگا۔ اور وہ اور اس کی دونوں بیٹیاں ایک غار میں ۳۱۔ تب پہلوٹھی نے چھوٹی سے کہا ہمارا باپ بوڑھا ہے، اور زمین پر کوئی مرد نہیں۔ جو دنیا کے دستور کے مطابق ہمارے پاس آئے۔ ۳۲۔ آؤ ہم اپنے باپ کو مے پلائیں۔ اور اس سے ہم آغوش ہوں تاکہ اپنے باپ سے نسل باقی رکھیں۔ ۳۳۔ سو انھوں نے اسی رات اپنے باپ کو مے پلائی۔ اور پہلوٹھی اندر گئی۔ اور اپنے باپ سے ہم آغوش ہوئی۔ پر اس نے نہ جانا کہ وہ کب لیٹی اور کب اٹھ گئی۔ ۳۴۔ اور دوسرے روز یوں ہوا کہ پہلوٹھی نے چھوٹی سے کہا کہ دیکھ کل رات کو میں اپنے باپ سے ہم آغوش ہوئی، سو آج رات بھی اس کو مے پلائیں۔ اور تو بھی جا کر اس سے ہم آغوش ہو تاکہ ہم اپنے باپ سے نسل باقی رکھیں۔ ۳۵۔ سو اس رات بھی انھوں نے اپنے باپ کو مے پلائی، اور چھوٹی گئی اور اس سے ہم آغوش ہوئی، پر اس نے نہ جانا کہ وہ کب لیٹی اور کب اٹھ گئی۔ ۳۶۔ سو لوط کی بیٹیاں اپنے باپ سے حاملہ ہوئیں۔ ۳۷۔ اور بڑی کے ایک......

اور اچانک اس کے ایک دانت میں درد ہونے لگا۔ اس کے ان دیکھے دشمنوں کے ملاتے ہوئے چائے کے نامعلوم زہر کی وجہ سے اس کے دانتوں میں الٹی گنتی شروع ہو گئی۔ ۳۲۔ ۳۱۔ ۳۰۔ ۱۲۔ وہ آگے بڑھنے لگا۔ اسپورٹس گڈز کی دکان، قالین کی دکان، صدر اسٹریٹ کا موڑ، چند لنگی پوش لوگ کھڑے رکشے کی گھنٹیاں بجا رہے ہیں۔ یہ کسبیوں کے دلال ہیں۔ اس نے صدر اسٹریٹ کے اندر نظر دوڑائی لیمپ پوسٹ کھڑے ہیں۔ بتیاں بجھی ہیں۔ اندھیرے میں اندھیرے کا دھندہ لونڈے بھی مل جاتے۔ فٹ پاتھ پر کنگالیوں کا بسیرا۔ سامنے انڈین میوزیم کی عظیم الشان عمارت۔ وہ آگے بڑھتا ہے۔ اس کے ان دیکھے دشمن کوئی کیمیائی سفوف اس کے سر پر چھڑک کر گزر جاتے ہیں۔ بار بار کے اس عمل سے اس کے بالوں کی سیاہی جانے لگی ہے۔ اس کے ان دیکھے دشمن اس کی آنکھوں میں زہریلا سفوف چھڑک کر گزر جاتے ہیں کہ بار بار کے اس عمل سے بالآخر وہ اندھا ہو جائے۔ اس کے کانوں کے اندر ہولناک بو پیدا کرنے والا سفوف چھڑک دیتے ہیں کہ اس کا ذہنی توازن بگڑ جائے۔ اس کے شانے پر شراب کی بوندیں ڈال دیتے ہیں کہ لوگ اسے شرابی سمجھیں۔ وہ ان سب باتوں سے لاعلم ہے۔ لاعلمی میں آگے بڑھتا رہا۔ مہاتما گاندھی کے مجسمے کے پاس پہنچا۔ دو ہرے قد آدم کا مجسمہ جس کو روشن کرنے کے لیے زمین پر بتیاں لگائی گئی ہیں سامنے پیریڈ گراؤنڈ۔ وہ میدان کی نیچی فصیل پر بیٹھ کر نیر اعظم کو غور سے دیکھ رہا ہے چاند، لونا، لونیٹک۔ کیا شق القمر کا واقعہ پیش آیا تھا؟ یا نظر کا دھوکا تھا یوں بھی تو لوگوں کو دن کے تارے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے علم کی روشنی میں بھٹک رہا ہے۔ یاد آ رہی ہے وہ انگریزی فلم "لاسٹ فیرو" آخری فرعون۔ رعایا باغی ہو گئی ہے۔ مندر کا بڑا پجاری سب جانتا ہے۔ سورج گہن کا وقت ہو رہا ہے فصیل پر کھڑا ہے۔ آسمان کی طرف سر اٹھائے اپنے معبود کو پکار رہا ہے۔ مصری زبان میں را معنی سورج۔ عربی میں ارا معنی دیکھنا۔ کولرج نے سورج کو آئی آف دی ڈے کہا ہے اور سورج گہنا رہا ہے۔ باغی رعایا تائب ہو گئی۔ فرعون کا دم توڑتا معبود جاں بر ہو گیا۔ بڑا پجاری جیت گیا۔ اور کولرج کو رائم آف دی

انشینٹ میرینر۔ عدیم العمر جہاز کا گیت۔ وہ لائنیں

وائی لکسٹ داؤ سو؟ وتھ مائی کراس بو
آئی شاٹ دی الٹرس

کیا اس کا اردو ترجمہ اتنے کم الفاظ میں اتنی روانی سے ممکن ہے؟ وہ کوشش کرنے لگا

کیا ہوا ہے تجھے؟ اپنے پیکان سے
میں نے مارا پرند

پرندے کا نام تو آ نہیں سکا۔

دانت کا درد پھر تیز ہو گیا۔ وہ پارک اسٹریٹ پر چل رہا ہے۔ پارک ہوٹل۔ آکسفورڈ کی کتابوں کی دکان۔ وہ کتابیں دیکھ رہا ہے۔ دسمبر کی رات شباب کی سردی۔ وہ آگے بڑھتا رہا۔ کرنانی مینشن۔ فری اسکول اسٹریٹ کا رفیع احمد قدوائی روڈ، پارک لین، کوہ نور بلڈنگ، فرنچ قبرستان۔ اسمبلی آف گاڈ چرچ ہاسپٹل۔ یہاں پہلے عیسائیوں کا قبرستان تھا۔ قبروں کی کھدائی مشہور ٹھیکہ دار حاجی بدیع کو ملی تھی۔ قبروں کے اندر سے جو دفینے ملے ان سے حاجی بدیع لکھ پتی سے کروڑ پتی ہو گئے۔ پانچوں وقت کے نمازی۔ ہر نماز باجماعت پڑھتے ہیں۔ اپنے سمدھی کے ساتھ۔ بڑے مخیر۔ جمعرات جمعرات نیم برہنہ بھکاریوں کو اپنے دست مبارک سے خیرات کرتے ہیں۔ چال ڈھال میں کوئی گھمنڈ نہیں۔

اب چوراہا آ گیا۔ اس کے اندیکھے دشمن سائے کی طرح لگے ہیں۔ وہ بے خبر بے فکر آگے چلتا رہا۔ پارک شو ہاؤس۔ اس سے پہلے حاجی صاحب کی خصی گوشت کی دکان۔ باہر موٹے موٹے بکرے چرا رہے ہیں۔ ایک بکرے کی ایک ٹانگ نہیں ہے۔ سید تقی شاہ کا مزار۔ شعیب صاحب کی بات یاد آ رہی ہے۔ ان کے چچا نے جس بدگو بھکاری کو طمانچہ رسید کیا تھا یہ وہی سید تقی شاہ ہیں۔ سرکاری فٹ پاتھ پر بنا ہوا مزار آج روحانی مرکز بن گیا ہے۔ مزار کے پاس مقصود کتاب والا پرانی کتابیں اور رسالے پرچے زمین پر رکھ کر بیچتا ہے۔ وہ کتابیں دیکھنے لگا۔ کلیات میر، کلیات سودا، دیوان کامل، مرقع لیلیٰ مجنوں، کتنی اچھی اچھی کتابیں اسی نے مقصود سے خریدی ہیں۔ سامنے ہندو کی چائے کی دکان، گندی غلیظ، دھوئیں سے تاریک، گلگلے، پھلکی، کچوری، ہریجنوں کی بھیڑ، بغل میں مسلمان کا ہوٹل، کشادہ، روشن، گرم گرم کباب، پراٹھے، اس کے دانت کا درد کچھ کم ہو گیا ہے۔ اس نے سوچا گھر واپس جانا چاہیے۔

وہ گھر لوٹا۔ غیر محفوظ گھر۔ کوئی بھی ٹپک کر آ سکتا ہے۔ اس نے کھانا کھایا۔ پانی پیا۔ کلائی، ہاتھ منہ دھوئے۔ پیشاب کیا۔ پیروں پر پانی ڈالا۔ کیا آرام سردی کے باوجود پیروں میں پانی ڈالنے سے بڑا آرام ملتا۔ جرنٹ نے اپنی کتاب میں لکھا ہے لیڈم کا مریض اپنی ٹانگوں کو ٹھنڈے پانی میں ڈبوئے رکھنا چاہتا ہے۔ بستر پر لیٹ کر وہ ڈاکٹر خورشید احمد فارق کی تاریخ اسلام پڑھنے لگا:

برص والوں سے چھوت چھات

. . . .

. . . .

[1] . . . .

اور پھر وہ بے خبر سو گیا بے خبری کی گہری نیند، اس کے اندیکھے دشمن چور کی طرح داخل ہوئے دونوں پیروں کے تلوؤں، ٹخنوں، گھٹنوں، دونوں ہاتھوں کی ہتھیلیوں، کلائیوں، بازوؤں اور گردن کی موٹی رگوں میں دو مختلف محلول انجکشن کے ذریعہ داخل کر دیئے گئے۔ وہ بے خبر سوتا رہا۔ اور برسوں بعد جب وہ جاگا تو سب کچھ جان چکا تھا دشمنوں کو پہچان چکا تھا اس کے جسم کا بایاں حصہ نحیف اور دایاں حصہ کثیف ہو چکا تھا۔ وہ دو حصوں میں بٹ گیا تھا، پھٹ گیا تھا۔ اس کے دشمنوں نے اس کے باپ کے حلق میں انجکشن دے کر مصنوعی کینسر پیدا کیا تھا۔ بڑی بے بسی میں مر گئے اس کی بھابھی کو پارے کا انجکشن دے دیا تھا۔ شدید سر کے درد میں مرض اور ابھی کتنا کیا ہونے والا ہے۔ اس کے تکیے کے نیچے سے ایک نا تمام نظم کا پرزہ ملا:

مرے دشمنوں کا حصار تنگ
مرے دوستوں کی زبان بند
میں جہاد زیست میں بے سپر
مرا اسپ حوصلہ پا شکستہ، زمیں گرفتہ لہولہان
نظر میں تخت نشیں غبار فریب و مکر

▲▲

---

[1] ابن سعد ۸/ ۱۴۲ - ۱۴۳

غزلیں

غضنفر علی

بے امانی بے بساطی ۔ بے دلی محسوسنا
گھر کے اندر بیٹھ کر بھی بے گھری محسوسنا

آنکھ، پیشانی، لب و رخسار سب کے باوجود
آئینے کے سامنے بے چہرگی محسوسنا

فکر کا اک زاویہ یہ بھی ہے اپنے دور کا
اچھی خاصی نیکیوں میں کچھ بدی محسوسنا

کوئی بیماری ہے شاید یہ بھی اپنی آنکھ کی
اپنے جینے کی ضرورت میں کمی محسوسنا

یہ بھی کچھ جادوگری سے کم نہیں کہ دھند میں
روشنی کو دیکھنا اور زندگی محسوسنا

اک تو مٹی کا ہے مکاں اپنا
اس پہ دشمن ہے آسماں اپنا

دیپ دونوں کے دم سے روشن ہیں
دھوپ دیتا ہے سائباں اپنا

ایک تارا بھی دسترس میں نہیں
اور کہنے کو آسماں اپنا

چھاؤں کے واسطے بنا ہے مگر
دھوپ دیتا ہے سائباں اپنا

دیپک قمر

ہر اک لب پر خوشی کی صدا تھی
دعاؤں میں بدلتی سی ہوا تھی

کشادہ پھیلتے آنگن دلوں کے
سبھی کے واسطے گھر میں جگہ تھی

جسے سمجھے ہوئے تھے روشنی ہم
کسی ماں کی پری جیسی دعا تھی

جہاں دل نے بنایا آشیانہ
وہاں سمتیں نہیں تھیں بس خلا تھی

جو بچی کھیلتی تھی ننگے پیروں
وہ پہلی رت کی ننھی سی گھٹا تھی

رتن جانا تھا جس کو منقشوں کا
گھڑی وہ زندگی بھر کی سزا تھی

بھنور تھے دائروں کے آسماں میں
یہ گردش ایک نقطے کی خطا تھی

اتریں تھیں پیڑ کی جڑیں صدیوں کی کوکھ میں
طوفان چڑھ کے آئے تھے سر سے گزر گئے

بازو کٹے مکان کے زخمی تھے بام و در
سوئے ہوئے تھے خواب جو کمروں میں مر گئے

پنچھی تھے انتظار میں بدلے گی رت کبھی
جھونکے ہوا کے تیز تھے پر ہی کتر گئے

وہ خوش گلو تھا شہر خموشاں سا بے صدا
سونے نگر کے چہرے کو دیکھا تو ڈر گئے

اپنے ہی گھر کو چھوڑ کے بن باس لے گیا
خانہ بدوش بن کے کہیں کوچ کر گئے

غزلیں

صفدر

جھومتا ہے کون اے فصل بہاراں باغ و بن میں
اے سمندر! کون لہراتا ہے آبی پیرہن میں
کیسی آہٹ ہے لئے پھرتی ہے مجھ کو شہر در شہر
کون ہے آواز دیتا ہے مجھے اپنے وطن میں
رات بن کر پھیلتا ہے سب طرف تیرا سراپا
میں درندے کی صدا پر کانپتا جنگل بدن میں
چاند کے درپن میں دیکھوں شکل میرا مسئلہ ہے
چاند کا پرتو دکھاتا ہے وہ پانی کی لگن میں
میری آنکھوں کا اجالا لمس ہے تیرے بدن کا
تھا مگر میں دیکھتا کچھ بھی نہ تھا باغ عدن میں

میں ہمہ تن گوش، گویا سات صحرا سات دریا
کہہ رہے ہیں میرا قصہ سات صحرا سات دریا
گونجتا ہے خامشی میں کیسا نغمہ جھومتے ہیں
ذرہ ذرہ قطرہ قطرہ سات صحرا سات دریا
خیریت مت پوچھ بھائی مشکلیں اپنی بیاں کر
میرا حصہ ہیں ازل سے سات صحرا سات دریا
میں ہی دریا میں ہی صحرا دریا مجھ میں صحرا مجھ میں
جی رہا ہوں لمحہ لمحہ سات صحرا سات دریا
رفتہ رفتہ سانس سینے میں سمٹتی جا رہی ہے
اٹھ رہا ہوں نقطہ نقطہ سات صحرا سات دریا

غزلیں

شکیب ایاز

رنگ دیوار و در میں تھا ہی نہیں
یعنی میں اسکے گھر میں تھا ہی نہیں
ہم تو آنکھوں میں سب چھپا لیتے
کچھ غبار سفر میں تھا ہی نہیں
کیا کہیں لوٹنا پڑا ہم کو
کوئی رخنہ سفر میں تھا ہی نہیں
ہم نئی اک اڑان بھر لیتے
مرحلہ بال و پر میں تھا ہی نہیں
اشک پیتے تو ہم کبھی آئے تھے
ذائقہ چشم تر میں تھا ہی نہیں
ساری میراث لٹ گئی ہوتی
وہ تو کہیئے کہ گھر میں تھا ہی نہیں

شمیم فاروقی

اب کے سودا تو مرے سر سے بہت آگے تھا
کیا ارادہ کسی پتھر سے بہت آگے تھا
آپ نے پیاس کی شدت نہیں دیکھی ورنہ
ایک اک قطرہ سمندر سے بہت آگے تھا
آپ کو کیسے خبر ہوگئی جلنے کی مرے
آپ کا گھر تو مرے گھر سے بہت آگے تھا
ناز تھا اس کو کہ سر کر لیا گر دن اس نے
سر مقتول تو خنجر سے بہت آگے تھا
اک عجب ڈر سا مری رگ میں سمایا تھا شمیم
ایک احساس مگر ڈر سے بہت آگے تھا

نظمیں

ابہام رشید

(۱)

سمندر کی کھاری ہوائیں
مجھے قصے سناتی ہیں
عجب خوش رنگ جزیروں کے قصے
جہاں خواب زندہ ہیں اب تک
مرے آنکھیں کہاں ہیں؟
ابھرتی لوٹتی لہروں سے آتی
سمندر کی تازہ ہواؤں کے
خوابوں کو کس طرح دیکھوں

(۲)

میں یہ سوچتا ہوں
کہ پہلو سے اٹھ کر
ابھی کوئی مجھ کو
شب کے شجر پر
معطر پھلوں کو
چکھنے کی ترغیب دے گا

(۳)

میرے چہرے
اور میرے شہر کے چہرے میں
اب کوئی فرق نہیں رہ گیا ہے
اس کی جبیں پر
(میری جبیں کی طرح)
ہزاروں لکیریں
کھنچ گئی ہیں
میرا شہر بھی
میرے چہرے کی طرح
بے نور ہو گیا ہے
اور
پرانے شناسا
اس سے بھی کترانے لگے ہیں ● ●

ایاز رسول

کبھی میرے صحرا سے گزری ہوا تو
ادھر بن پہ برسی ہے کالی گھٹا تو
کھلی دھوپ میں پھر مجھے یاد آیا
بڑی تیز بارش میں بھیگا ہوا تو
کسی راستے پر اگر مل بھی جاتے
مجھے کس حوالے سے پہچانتا تو
ترے خط کا مضمون ہم بھانپتے ہیں
بہت کوشش کیں نہیں آسکا تو
مرے من کے گنبد سے باہر نہ نکلی
مری خامشی میں مقید صدا تو

میں سپیدے کا پیڑ ہوں لیکن
برف نے میری ٹہنیاں توڑیں
اس کے پردے ہوا ہلا پاتی
میرے کمرے کی کھڑکیاں توڑیں
میرے بچپن میں ایک بوڑھا تھا
اس کے بیٹوں نے لکڑیاں توڑیں
وہ اترنے سے خوف کھاتا تھا
اس نے چڑھتے ہی سیڑھیاں توڑیں
اس حویلی کے لوگ سوئے ہیں
ہم نے دستک میں انگلیاں توڑیں

غزلیں

ظفر ہاشمی

پھول کا پیکر زمیں
یا کبھی پتھر زمیں
پی لیا سارا لہو
پھر بھی ہے بنجر زمیں
سر کے نیچے آسماں
پاؤں کے اوپر زمیں
ہر قدم پر ہے لئے
اک نہ اک محشر زمیں
کچھ تو ہو اندر ضرور
کچھ تو ہو باہر زمیں
میں نہ چھوڑوں گا ترا
ساتھ بھی مرکر زمیں
ہے یہی رفتار تو
چھوڑ دے محور زمیں
میں اکیلا ہوں ظفر
ہے ادھر لشکر زمیں

مجھ سے غافل آسماں
تجھ میں شامل آسماں
رکھ دے راہوں میں کبھی
دیدۂ دل آسماں
چھپ چھپے جن کے ہیں گم
وہ عنا دل آسماں
میری مشکل سب سہی
تیری مشکل آسماں
کیسی زندانی زمیں
کیا سلاسل آسماں
کیسے ہوں ٹھہرا ظفر
ہے مقابل آسماں

انور شمیم

صورتیں دن رات جتنی یہ قلم تصویر کرتا ہے
میں نہیں، اندر کوئی بیٹھا مرے تحریر کرتا ہے
پھول، خوشبو، رنگ کی فصلیں اگیں تدبیر کرتا ہے
ٹوٹتے ہیں خواب اندر "کچھ" بہت شمشیر کرتا ہے
دھوپ اتری ہو سنہری کچھ نہیں ایسا کہیں بھی
روز اک وعدہ سنہرہ وہ مگر، تقریر کرتا ہے
آئینہ ہے کہ کوئی آسیب میرے سامنے ہے
جب بھی دیکھوں عکس تیرا ہی سدا تصویر کرتا ہے
سامنے کتنی دشائیں ہیں، منور راستے ہیں
ایک ہی رستہ مگر، پاؤں میرے زنجیر کرتا ہے
روشنائی لکھ رہی ہے یا کہ کاغذ پر شمیم
روز و شب غزلیں مری میرا لہو تحریر کرتا ہے

مخدوف

خورشید عالم

ابھی وہ سو کر اٹھا ہی تھا کہ کمرے میں داخل ہوتے ہی سالانی نے اعلان کیا "کچھ سنا تم نے؟"

"نہیں تو، خیریت تو ہے نا؟" کیٹھیا نے وضاحت چاہی۔

"خیریت ہی ہے پیارے! سدھیر ختم ہو گیا!" سالانی نے صفائی دی۔

"کیا بکتے ہو؟ لگتا ہے رات کا نشہ ابھی تک تم پہ باقی ہے!" کیٹھیا کی یہ سمجھ میں تو آگیا کہ کہیں کچھ گڑبڑ ضرور ہے۔

"سدھیر کا باپ مر گیا!" سالانی نے سپاٹ لہجے میں کہا۔

"کب؟"

"شاید آج صبح ہی!" سالانی نے ڈبیہ سے سگریٹ نکال کر سلگایا "لیکن میرا خیال ہے کہ بڈھا رات میں ہی ٹھنڈا ہو گیا ہو گا اور سدھیر سالے کو پتہ ہی نہیں چلا ہو گا۔ اب تو اس کی عیش ہے۔ باپ کا خوف ہی ختم۔ اب بیچے گا اور کھیلے پتے۔ اب کون روکے گا اُسے؟"

"دیکھ لینا گھر بیچ کر پتے ہی کھیلے گا! ہاں تو ہمیں اس وقت کیا کرنا ہو گا؟"

"اس غریب کا یہاں اور کون ہے جو اس بڈھے کو مرگھٹ لے جائے گا؟ اٹھو، کمر کسو!" سالانی نے مشورہ دیا۔

"میں تو کمر کسے ہی بیٹھا ہوں۔ بول کس کس کے ماں باپ کو کندھا دینا ہے؟" کیٹھیا نے اپنی خدمات پیش کیں۔

"جلدی چل یار، ورنہ دیر ہو جائے گی!" سالانی نے کہا۔

"رک یار، ذرا مجھے تیار تو ہو لینے دو۔ اب تک بڈھے نے جلدی نہیں دکھائی تو اب کیا ہو سکتی ہے؟"

"اسکور کیا ہوا؟" سالانی نے دریافت کیا

"کس سالے کو پتہ ہے؟"

"اگر آج چھ وکٹ لے سکیں تو شاید جیت جائیں۔"

دونوں تیار ہو کر باہر آگئے۔ کیٹھیا نے بازار سے سگریٹ کے چار پیکٹ لیے اور کرتے کی جیب میں ٹھونس کر سالانی سے کہا "اب مجھے سارا شہر شمشان گھاٹ لے چلنے کے لئے کہو، میں بالکل تیار ہوں!"

"میرا ارادہ آج سارا دن کمنٹری سننے کا تھا، کسے پتہ تھا کہ یہ مصیبت آج ہی گلے پڑ جائے گی؟" سالانی نے افسوس ظاہر کیا۔

"یہ بتاؤ ہمیں فراغت کب تک ملے گی؟" کیٹھیا نے دریافت کیا۔

"دو تین بجے تک!"

"اگر دو بجے تک فرصت مل گئی تو اس کے بعد کچھ دیر تک کمنٹری سن لیں گے۔"

سدھیر نے جب دیکھا کہ باپ کے پران پکھیرو اڑ چکے ہیں تب وہ رویا اور نہ چیخا۔ وہ چپکے سے سلیم کے گھر گیا۔ سلیم نے سیٹھ کو خبر کر دی اور پھر پنڈت کو بلانے چلا گیا۔

گھنٹے بھر بعد سلیم پنڈت کو ساتھ لے کر آگیا۔ پنڈت نے آتے ہی آخری رسوم کی تیاری شروع کر دی۔ پنڈت کے حکم کے مطابق سدھیر رسوم کی ادائیگی کرنے

لگا کہ کیڈیا اور مالانی پہنچ گئے۔ کیڈیا سیدھا سدھیر کے پاس چلا گیا اور اس سے سرگوشی کی "پیسہ دھیلہ ہے!"

"ہاں، ہے!"

"اپنے باپ کے مرنے کی قسم کھاؤ!"

"باپ کی قسم، میرے پاس پیسے ہیں!"

"مذہبی رسوم کی ادائیگی کے بعد لاش کو ارتھی پر رکھا گیا۔ مالانی اور کیڈیا نے سامنے سے ارتھی اٹھائی۔ سیٹھ نے تیسرا پایا اپنے کاندھے پر رکھا، چوتھا سلیم پکڑنے والا تھا کہ سیٹھ نے منع کر دیا۔

"ارے نلّے۔ تم ہمارے مردے کو ہاتھ نہ لگاؤ، ورنہ مردہ ناپاک ہو جائے گا؟"

"اگر کہیں بڈّھے کو پتہ چل گیا کہ ایک مسلمان اس کی ارتھی کو کندھا لگا رہا ہے تو وہ ارتھی کے نیچے کود پڑے گا!" مالانی نے صفائی دی۔

ایک پڑوسی نے چوتھی طرف سے ارتھی اٹھائی اور شمشان کا سفر شروع ہوا۔

ارتھی کا ٹوکرا اٹھائے سدھیر ناک کی سیدھ میں چلا جا رہا تھا۔ پہلے اس نے سوچا تھا کہ باپ کے مرنے کے بعد وہ آزاد ہو گیا ہے، لیکن اب اسے محسوس ہو رہا تھا کہ وہ آزاد نہیں بلکہ غلام ہو گیا ہے۔ جو رسی اسے کنارے سے باندھے ہوئے تھی وہ ٹوٹ گئی ہے اور اب زندگی کے سیلاب میں بہتا رہے گا، بس بہتا رہے گا۔ اب اس کا کوئی مرے گا اور نہ ہی وہ کسی کے لیے مرے گا۔ اپنے سفر میں وہ بالکل تنہا ہے اور سفر بہت مشکل ہے۔

اچانک اس نے پیچھے مڑ کر دیکھا اور اس کے پاؤں تلے کی زمین کھسک گئی۔ وہ اس وقت سچ مچ تنہا ٹوکرا تھامے چل رہا تھا۔ اسے ساتھ چلتا کوئی نظر آیا نہ باپ کی ارتھی اور نہ ارتھی اٹھانے والے۔ بات کیا ہے؟ کہیں وہ خواب تو نہیں دیکھ رہا ہے؟ آخر اسے کچھ دوری پر ایک دوکان کے پاس کھڑا سگریٹ سلگاتا پنڈت دکھائی دیا اور اس کی جان میں جان آئی لیکن باقی لوگ کہاں ہیں؟ انھیں زمین کھا گئی یا آسمان نگل گیا؟

پنڈت سگریٹ سلگاتے ہوئے آیا تو اس نے سدھیر کو بیچ سڑک میں پریشان سا تنہا کھڑا پایا۔ وہ بولا، "سنو، تمھارے بھاگیہ میں جانے کیا دیکھنا لکھا ہے؟ ان راکششوں کے پاؤں پھسل گئے ہوں گے اور لاش نیچے گر گئی ہوگی۔ یہ تو بہت برا ہوا؟"

سدھیر کا دل پہلے ہی کہہ رہا تھا کہ اسے اور بھی برے دن دیکھنے ہوں گے پنڈت نے کچھ غلط تو نہیں کہا۔ وہ یہ سوچ سوچ کر پریشان ہو گیا کہ آخر وہ لوگ گئے تو کہاں گئے؟ مانا گھر ہی پڑے ہوں گے، پھر بھی زمین کے اندر تو نہیں چلے گئے ہوں گے۔ سدھیر حیران و پریشان ہی نہیں بلکہ خوف زدہ بھی تھا کچھ منٹ بعد اسے بہت دور سڑک کے آخری کنارے پر ارتھی کی دھندلی سی جھلک دکھائی دی۔ اس کی جان میں جان آئی۔ کچھ دیر کے بعد ارتھی اسکے قریب پہنچی۔

"تین گرے......" پاس پہنچ کر مالانی چیخا۔

پنڈت کی چھاتی دھک سے رہ گئی — "کیوں بے راکششو! کیا تین بار شو نیچے گرا؟"

"نہیں مہاراج! میرے بتروں نے تین وکٹ لیے سمجھے؟"

"چپ رہ!" سیٹھ غصّے سے اپنے ہونٹ کاٹ رہا تھا۔

"حد ہو گئی؟" سلیم نے سدھیر سے کہا "سنو، شاہی پان والے کی دکان کے پاس پہنچتے ہی مالانی کے پاؤں میں اچانک بریک لگ گئے۔ سالا کمنٹری سننے لگا ہم نے بہت کہا، پان والے نے اس کے پاؤں پر اپنی ٹوپی رکھ دی۔ لوگ ہمیں کندھوں پر ارتھی لیے کمنٹری سنتے دیکھ کر گالیاں دینے لگے۔ آخر پان والے نے ریڈیو بند کر دیا۔"

"بھابوو! جب بڈھے نے ان ستر سالوں میں مرگھٹ پہنچنے کی جلدی نہیں دکھائی تو میرے ہی دس منٹوں میں کون سی دیر ہو جاتی!" مالانی نے کہا

"اس سے کہو کہ زبان کو لگام دے۔" غصّے کی وجہ سے سیٹھ کا سارا جسم کانپ رہا تھا۔ شمشان پہنچ کر مالانی، کیڈیا، سیٹھ اور پڑوسی نے اپنے کندھوں سے بوجھ اتارا۔ مرگھٹ والا چتا بنانے لگا۔ سدھیر پنڈت کے حکم کا انتظار کر رہا تھا کہ مالانی بول اٹھا۔

سنا، تم لوگوں نے اس کیڈیا کا، تو، چل رہا ہے۔"

سبھی قہقہہ لگا کر ہنس پڑے۔ پھر سلیم نے کیڈیا سے پوچھا "پیارے، کس کے ساتھ۔"

"مجھ سے سنو!" مالانی نے کہا "اس کا، تو اپنے صاحب کی میم کے ساتھ چل رہا ہے۔"

"میں گھونسا مار کر تمہیں باہر کر دوں گا۔ وہ میری ماں ہے!" کیڈیا ناراض ہو گیا۔

"اسے طعنے کیوں دیتا ہے؟" سلیم نے مالانی سے پوچھا، "تم اپنے مکان مالک کے گھر آتے جاتے نہیں ہو؟"

"ہائے میری جوتی!" مالانی نے کہا "سنا تم لوگوں نے، سلیم نے لیڈری چھوڑ دی۔"

"جب سے اسے جیب کاٹنے کے جرم میں گرفتار کیا گیا۔"

سبھی ہنس پڑے۔

"اٹھو، شو کو چتا پر رکھو۔" پنڈت کی آواز سن کر چاروں اٹھ کھڑے ہوئے......

"ہم تیار ہیں!" مالانی نے کہا "کہو تو تمہیں بھی......"

پنڈت نے اس کا آخری اور ادھورا جملہ نہیں سنا۔

چتا سے اب آگ کی لپٹیں نہیں، اٹھ رہی تھیں۔ بس، انگارے چٹک کر راکھ ہو رہے تھے۔ سلیم نے سدھیر کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر کہا "چلو، اب راکھ دیکھنے سے کیا ملے گا؟"

"چلو!" سدھیر اس کا سہارا لے کر چلنے لگا۔

"مالانی کہاں ہے؟" سدھیر نے دریافت کیا

"پنڈت اور اس پڑوسی کی طرح وہ بھی بھاگ گیا۔ کہاں گیا ہوگا؟" کیڈیا نے پوچھا۔

"مجھے معلوم ہے!" سلیم نے کہا "سالا جا کر کمینٹری سن رہا ہوگا۔ کرکٹ کے بارے میں کچھ بھی نہیں جانتا پھر بھی کرکٹ کا سالا بنتا ہے۔ برادری کو چھوڑ کر اسے نہیں جانا چاہیئے تھا۔"

سدھیر، کیڈیا اور سیٹھ نے پیچھے مڑ کر بھی چتا کو آخری پرنام کیا تبھی سلیم چیخ پڑا۔۔۔ "وہ دیکھو اس درخت کی آڑ میں کون کھڑا ہے؟"

"یہ تو اپنا مالانی ہے!" کیڈیا نے کہا

تینوں اس کے پاس چلے گئے۔ مالانی درخت کا سہارا لئے آسمان میں بکھر ہوئے دھوئیں کی طرف بغیر پلکیں جھپکائے دیکھ رہا تھا۔ سدھیر نے اس کا ہاتھ پکڑ کر کہا، "چلو یار، اب یہاں کیا رکھا ہے؟"

مالانی نے یکبارگی اسے اپنے سینے سے لگا لیا "تم نے آج اپنے ہاتھوں اپنے پتا کو راکھ کر ڈالا۔ میں تب بہت چھوٹا تھا، بس چھ سات مہینے کا۔ میں تو یہ بھی نہیں کر پایا تھا۔"

سدھیر اور مالانی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگے۔ کیڈیا اس نئے صورت حال سے حیران و پریشان تھا کہ وہ ان دونوں کو شاید ڈانٹ دیتا لیکن سلیم نے اسے اشارے سے سمجھا دیا۔۔۔ "رو لینے دو! ان کے لئے رونا بہت ضروری ہے!!"

آبِ نیساں

ابرِ تر کے بعد

فرید پربتی کا

نیا شعری مجموعہ

قیمت: پچاس روپے

رابطہ:

شب خون کتاب گھر ۳۱۳/۴۷ رانی منڈی الہ آباد

غزلیں

احمد محفوظ

وہ جان کے مجھ سے ہی انجان ہوا کتنا
میں شہرِ تمنا میں ہلکان ہوا کتنا

طوفاں کے گزرنے کی ہم کو بھی خبر کچھ ہے
جاں بچ تو گئی لیکن نقصان ہوا کتنا

اس کارگہہ غم میں نکلی تو ہے اک صورت
جو کام کہ مشکل تھا آسان ہوا کتنا

کیا کہئے اگر پوچھے پھر ذوقِ جنوں پرور
غم خانۂ دل اب کے ویران ہوا کتنا

محفوظ سفر یوں تو آساں ہے بہت لیکن
یہ بھی تو ذرا دیکھیں سامان ہوا کتنا

نواحِ جاں میں آ کوئی نہیں ہے
یہاں اپنے سوا کوئی نہیں ہے

رکو تو ہر قدم اک مرحلہ ہے
چلو تو مرحلہ کوئی نہیں ہے

بھٹکتی ہے کہاں اے شامِ ہجراں
ہمارے گھر میں آ کوئی نہیں ہے

تری ہی جستجو ہے سب کو لیکن
تجھے پہچانتا کوئی نہیں ہے

چلو اب کشتیاں ہم کھولتے ہیں
طرفدارِ ہوا کوئی نہیں ہے

سفر در پیش ہے محفوظ لیکن
بظاہر راستہ کوئی نہیں ہے

غزلیں

احمد محفوظ

ختم سب فتح و ظفر کا سلسلہ ہونا ہی تھا
اس کے آگے ایک دن بے دست و پا ہونا ہی تھا

گفتگو ہی جب ہوئی ساری بہ عنوانِ بہار
رفتہ رفتہ زخمِ دل اپنا ہرا ہونا ہی تھا

کیا چھپاتا میں کسی سے اپنی دیوانہ وشی
دربدر کوچہ بہ کوچہ تذکرہ ہونا ہی تھا

بے سر و سامان نکلنا گھر سے اچھا ہی رہا
راہ میں غارت گروں کا سامنا ہونا ہی تھا

اب جو بیزاری اسے محفوظ میخانے سے ہے
کوئی دن اس کو بظاہر پارسا ہونا ہی تھا

آتش و آب کا رشتہ کیسا
سطحِ دریا پہ یہ شعلہ کیسا

جب شناسائی نہیں موجوں سے
پھر سمندر میں اترنا کیسا

کون سی صبح، کہاں کا سورج
روشنی کیسی، اجالا کیسا

تم یہیں سے مرے ہمراہ چلو
جانے اب آگے ہو رستہ کیسا

سب اسی سمت ہی کیوں جاتے ہیں
آؤ دیکھیں ہے تماشا کیسا

آ کے محفوظ لبِ ساحل پر
ڈوب مرنے کا ارادہ کیسا

غزلیں

سید سراج الدین اجملی

ناپسندیدہ مناظر دیکھنے کی آرزو کرتا ہے وہ
رات والا شخص کچھ بیمار سا ہے نیند میں چلتا ہے وہ
صبح اپنے باغ کے پیڑوں کی جانب چند پتھر پھینک کر
چہچہاتے اور گاتے سب پرندوں کو اڑا دیتا ہے وہ
ذکر کا گل ہوئے جسم مہ وشان شہر خوباں سے اسے
اک عجب وحشت سی ہے ایسی جگہ ہرگز نہیں رکتا ہے وہ
کوئی بچہ خاک و خوں آلود اس کے سامنے آجائے گر
آنکھ بھر کر اس کی جانب دیکھتا ہے دیکھتا رہتا ہے وہ

رطب و یابس سے مسلسل برسر پیکار تھا
مدتوں اپنے لیے میں مستقل آزار تھا
اس کے جاتے ہی ہر اک چہرے پہ رونق آگئی
شہر میں موجود کل تک آئینہ بردار تھا
قتل گہ میں مدرسے سی گفتگو کرتا تھا وہ
اب کھلا وہ شخص ذہنی طور پر بیمار تھا

ناہید اختر

وفا میں کون ہے میرا مقابل
جفا میں کون ہے تیرا مقابل
بہار صحبت یاراں تو گزری
اور اب ہے یاد کا صحرا مقابل
ہزاروں چہروں کی اس بھیڑ میں ہے
وہی بس ایک ہی چہرہ مقابل
نگر سارے جہاں میں ڈھونڈ آئی
نہیں پایا مگر تیرا مقابل
غم امروز سے نظریں بچا کر
کہاں جائیں کہ ہے فردا مقابل

ہماری صورت حال

شمس الرحمٰن فاروقی

یہ مضمون دلی کے ایک رسالے "پیش رد" کی فرمائش پر لکھا گیا تھا۔ وہاں اس کی اشاعت کے بہت بعد ایک صاحب نے "کتاب نما" دہلی میں اس کے حوالے سے جدیدیت میں (اور اس طرح غالباً مجھ میں) ادعائیت دریافت کی اور کہا کہ جدیدیت ادعائیت کے تیغ سے خودکشی کر رہی ہے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضمون "شب خون" کے پڑھنے والوں تک بھی پہنچ جائے تاکہ وہ خود فیصلہ کر سکیں کہ ادعائیت کہاں ہے کہاں نہیں۔
اگرچہ یہ مضمون خاصا پرانا ہو چکا ہے روس اور مشرقی یورپ میں سیاسی تبدیلیوں کے بعد اور باتیں بھی پرانی ہو گئی ہیں لیکن ہم اس لیے اسے شائع کر رہے ہیں کہ اردو کے نوجوانوں کے لیے بعض چیزیں دلچسپی کا باعث ہوں گی

چسلاو ملوس (Czeslaw Milosz) ایک نظم میں کہتا ہے

شعر بہت کم کہا جانا چاہیے، اور بادل ناخواستہ
کہا جانا چاہیے
ناقابل برداشت جبر کے تحت کہا جانا چاہیے۔
اور صرف اس امید میں
کہ بد روحیں نہیں، بلکہ نیک روحیں
ہمیں اپنا آلۂ کار بنائیں گی

چسلاو ملوس کے یہ مصرعے ہمیں یاد دلاتے ہیں کہ شاعر کا منصب پہلے زمانے میں یہ تھا کہ لوگ اسے کاہن اور غیب داں سمجھتے تھے۔ ملوس کی نظر میں شاعر غیب داں تو نہیں لیکن شاعری بارگاہ میں پرستش کرنے والا ایسا شخص ضرور ہے جو باطنی تقاضے اور داخلی ایمان کے بغیر تخلیق کا قائل نہیں۔ جس کا رویہ شعر کی طرف احترام یعنی Reverence کا ہے اور جو دیانت داری کو تخلیق کے عمل اور خود فن پارے کا اہم ترین جزو قرار دیتا ہے۔ لیکن اسے اس بات کا بھی خوف ہے کہ اظہار کی نارسائی کے باعث، یا کسی اور وجہ سے، اس کی تخلیق سچائی کے اظہار سے قاصر رہے گی۔ لہٰذا وہ ہر وقت خود کو امتحان گاہ میں تصور کرتا ہے اور امید کرتا ہے کہ وہ امتحان میں پورا اترے گا۔

سچ پوچھیے تو ملوس کے یہ خیالات صرف شاعر (یعنی تخلیقی فن کار) پر نہیں۔ بلکہ ہر اس شخص پر صادق آتے ہیں جو ادب کے میدان میں سرگرم ہے تخلیقی فن کار ہو یا نقاد یا ادب کا معلم یا ادبی صحافی، ان سب کا منصب یہ ہے کہ وہ باطنی تقاضے اور ایقان کے بغیر لب کشائی نہ کریں۔ اور زیادہ بولنے پر کم بولنے کو ترجیح دیں۔ اور دیانت کو مصلحت یا اجارہ داری یا منفعت یا سیاست کی قربان گاہ پر نہ چڑھا دیں۔ افسوس کہ آج ادب میں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا بیشتر حصہ دیانت سے عاری ہے اور اکثر ادیبوں کی تحریریں لفظوں کے بیچنے کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ نثر بے چاری اس مقتل کی زبوں ترین گوسفند ہے صبح سے شام تک ہمارے نقاد، معلم، صحافی اور دانشور اس کا جھٹکا کرتے ہیں۔ پہلے زمانے میں کہتے تھے بگڑا شاعر مرثیہ گو، بگڑا گویا مرثیہ خواں۔ اب یہ کہنا پڑے گا کہ جو پڑھ نہ پائے وہ شاعر، جو لکھ نہ پائے وہ نقاد۔ آج عالم یہ ہے کہ ہمارے اکثر شعرا کلاسیکی شاعری سے ناواقف ہیں۔ اور غیر زبانوں کی شاعری تو گویا ان کے لیے وجود ہی نہیں رکھتی۔ کوئی رسالہ کھولیے، کوئی مجموعہ پلٹیے، معلوم ہی نہیں ہوتا کہ شاعر نے اپنے محلے کے باہر والے شعرا کو

پڑھا ہے، محسوس ہی نہیں ہوتا کہ شاعر کا کسی ماضی سے، کسی حال سے کوئی رشتہ ہے۔ جدیدیت کا دور دورہ شروع ہوا تو اس پر الزام تھا کہ جدیدیت کے پیرو مغرب پرست ہیں۔ فرانس اور برطانیہ اور امریکہ میں جو ادب لکھا جا رہا ہے وہ ان کے لیے زیادہ زندہ اور موجود ہے لیکن انھیں خود اپنے کلاسیکی سرمایے کی خبر نہیں۔ اس بات سے قطع نظر کہ یہ الزام صحیح تھا یا غلط، بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت کے پیرووں کے یہاں بین الاقوامی یا بین الانسانی فضا ضرور ملتی تھی۔ شروع شروع میں غیر ملکی زبانوں کے علاوہ اپنے ملک کی بھی دوسری زبانوں سے استفادہ کرنے کا رجحان تھا لیکن آج ہم کیا دیکھ رہے ہیں؟ کوئی صاحب ٹرائیولٹ کو "ترائیلے" پڑھ کر فرض کر رہے ہیں کہ یہ "انیسی شاعری کی ایک مقبول صنف ہے"۔ کچھ لوگ "ہائیکو" کے نام پر ارٹ پٹانگ چیزیں لکھ رہے ہیں۔ جب کہ ہم میں سے اکثر نے جاپانی تو کیا انگریزی میں بھی ہائیکو سے ملاقات نہیں کی ہے۔

کچھ لوگ آزاد غزل کہنے والے شعرا کی فہرست بنا رہے ہیں۔ جس کسی بھولے سے یا تفنن طبع کے طور پر یا فرمائش سے مجبور ہو کر "آزاد غزل" لکھ دی، اس کا نام فہرست میں ٹانک لیا گیا اور اس طرح "آزاد غزل گو" شعرا کی فہرست دو سو پچیس سے بڑھ کر دو سو اکیاون ناموں پر مشتمل قرار پائی۔

کم لوگوں نے غور کیا کہ ٹرائیولٹ جو کچھ بھی ہو، لیکن وہ کوئی جدید شے نہیں۔ کم لوگوں نے یہ سوال اٹھایا کہ اردو زبان کی ساخت ایسی ہے اور کیا اردو شاعری کی رسومیات ایسی ہے کہ اس میں ہائیکو ممکن ہو؟ کم لوگوں نے یہ بھی غور کیا کہ ہائیکو بھی کوئی جدید صنف نہیں اور جب تک وہ روایات اور رسومیات نہ ہوں جن کی بنا پر کوئی صنف بامعنی ہوتی ہے، صرف کسی صنف یا ہیئت کو باہر سے لے آنا، اور وہ بھی براہ راست نہیں بلکہ غلط اطلاعات اور ثانوی اطلاعات کے ذریعہ اس صنف یا ہیئت کے ساتھ اور اپنی زبان کے ساتھ مذاق کرنا ہے۔ سانیٹ کا حشر ہم دیکھ چکے ہیں۔ کم لوگوں نے اس بات پر توجہ دی کہ "آزاد غزل" کچھ نہیں ہے محض چھوٹے بڑے مصرعوں پر مشتمل اشعار کا مجموعہ ہے۔ بہر حال "آزاد غزل" ایک تجربہ ہے، اور میں ہر تجربہ کو مستحسن سمجھتا ہوں۔ "آزاد غزل" کو مزید موقع ملنا چاہیے۔ تاکہ وہ اپنے کو ثابت کر سکے یا امتداد وقت ہم پر ظاہر کر دے کہ تجربہ ناکام رہا۔ لیکن ابھی سے یہ فرض کر لینا کہ "آزاد غزل" بطور ایک صنف قائم ہو چکی ہے، اور یہ غزل کا جواب ہے۔ ادبی دیانت داری کے منافی ہے۔

جدیدیت کا دور دورہ شروع ہوا تو شعر اور افسانہ دونوں میں طرح طرح کے تجربے کیے گئے۔ ان میں کچھ مقبول ہوئے، کچھ نامقبول ٹھہرے۔ لیکن تمام تجربات نے نئے امکانات کو روشن ضرور کیا۔ مجھے امید نہیں کہ "ترائیلے"، ہائیکو اور "آزاد غزل" کے تجربات کسی نئے امکان کا پتہ دے سکیں گے۔

خیر ان چیزوں کو چھوڑیے، یہ تو چند بے ہنر لوگوں کے مشغلے ہیں۔ عام طور پر شاعری میں کیا ہو رہا ہے؟ آج سے پچیس سال پہلے جو شاعر سرگرم تھے ان میں سے کتنے ایسے ہیں جن کا کلام آج ہماری توجہ کو کھینچتا ہے؟ کچھ تو اللہ کو پیارے ہوئے (تازہ ترین سانحہ عمیق حنفی کی موت ہے) کچھ نے لکھنا چھوڑ دیا یا کم کر دیا۔ کچھ جہاں تھے وہیں ہیں کچھ تقریر پسند ہو کر مراجعت کر گئے۔ دو ہی چار نام ایسے ہیں (شہریار، بلراج کومل، محمد علوی) جن پر نگاہ ٹھہرتی ہے۔ لیکن وہ لوگ کہاں گئے جو ان کے بعد آئے؟ جن لوگوں نے ۱۹۷۵ء یا اس کے بعد لکھنا شروع کیا۔ ان میں سے کس نام کے ساتھ وہ جوش و تحرک، وہ Thrill اور EXCITEMENT وابستہ ہے جو نئی شاعری کا خاصہ ہوتا ہے؟ شاعرات میدان میں کیوں نہیں آ رہی ہیں؟ جدیدیت کے ساتھ ساتھ شاعرات کا بھی ایک قابل ذکر گروہ تھا۔ اب کیا ہو گیا ہے۔ جو عورتوں نے میدان چھوڑ دیا؟ کیا مردوں کی طرح وہ بھی ادیبوں کے کھلے ٹولے کے ادیبوں پر پی ایچ ڈی کا مقالہ لکھ رہی ہیں؟

ایسا نہیں کہ آج کل اچھی شاعری نہیں ہو رہی ہے۔ غزل میں اسعد بدایونی ہیں۔ پرتپال سنگھ بیتاب ہیں، عبدالحمید ہیں، مہتاب حیدر نقوی ہیں، نظم میں جینت پرمار ہیں، ان سے بھی کم عمر لوگوں میں فرحت احساس ہیں۔ اور بھی لوگ ہیں، فہرست سازی میرا شیوہ نہیں۔ لیکن میں پوچھتا ہوں ان میں نیا شاعر کون ہے؟ وہ لوگ کون

ہیں جن کی شعریات اور جن کی شناخت جدیدیت سے الگ ہے؟

واضح رہے کہ ترقی پسند نظریۂ ادب بنیادی طور پر سیاسی نظریہ ہے۔ ترقی پسند لوگ خود کو سائنسی مزاج کا حامل قرار دیتے تھے لیکن تھے وہ اس قدر غیر سائنسی کہ ان کی ساری فکر اعتقاد اور اکثر اندھے اعتقاد پر مبنی تھی۔ مثلاً انھوں نے اس بات کو جزو ایمان سمجھا کہ مارکس اور لینن نے تاریخ کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ اٹل اور مطلق حقیقت سمجھا جائے۔ لہٰذا وہ کسی بھی ایسے ادب کو قبول کرنے سے قاصر تھے جو اس نظریے کی توثیق نہ کرتا ہو۔ یہ ضرور ہے کہ چونکہ تمام دنیا میں لفظ "سیاسی" آج کل بہت بدنام اور مشکوک ہوگیا ہے، اور ترقی پسندوں کو بھی اس کی خبر ہوگئی ہے۔ لہٰذا ان کے یہاں اب "سیاسی" شعور کے بجائے "سماجی" شعور کی بات ہوتی ہے۔ لیکن ان کا نظریۂ ادب اب بھی وہی ہے جو پہلے تھا۔ یعنی وہ ادب قابل قبول نہیں ہے جس میں انقلاب (= تاریخ) (= سماج) کا شعور اس طرح کا نہ ہو جس کی تلقین ان کے خیال میں مارکس نے کی ہے۔ لہٰذا جب وہ جدید ادب پر کبھی بات کرتے ہیں تو مراجعت کے محاورے میں بات کرتے ہیں۔ مثلاً وہ کہتے ہیں کہ جدیدیت کی لائی ہوئی دھند چھٹ چکی ہے اور ہمارا ادب اب پھر سماجی (= سیاسی) (= مارکسی انقلابی) شعور کی طرف واپس جارہا ہے۔ یعنی ان کے خیال میں تاریخ یا تو static یا Retrogressive ہے ورنہ اگر وہ جدلیاتی فلسفے سے واقف ہوتے تو اس بات سے بھی واقف ہوتے کہ تاریخ میں تکرار نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میں نئے لوگوں سے پوچھتا ہوں کہ تم لوگوں نے جدیدیت سے انحراف کرنے کی کیا راہ نکالی ہے؟ (ملحوظ رہے کہ میں جدیدیت سے رجوع کرنے کی بات نہیں کر رہا ہوں) یہی وجہ ہے کہ میں نئے لوگوں سے پوچھتا ہوں کہ تمھارے تنقیدی نظریات کیا ہیں؟ اور وہ کس قسم کے ادب کے بنیاد گزار ہیں۔ یا وہ تنقید کون سی ہوگی جو تمھارے ادب کی تفہیم اور تعین قدر کر سکے؟ یا تمھارے ادب کو کس قسم کی تنقید درکار ہے؟ یعنی وہ کس قسم کی تنقید کا تقاضا کرتا ہے؟ اگر تمھارے ادب کے لیے محمد حسن اور محمد عقیل کی تنقید کافی ہے۔ تو وہ آج کا ادب نہیں ہے۔ اگر اس کے لیے فاروقی اور نارنگ اور وارث علوی کی تنقید کافی ہے تو بھی وہ آج کا ادب نہیں ہے۔

مجھے اس بات سے کوئی خوف نہیں آتا کہ نئے لکھنے والے جدیدیت سے انحراف کریں گے، یا کرنا چاہیں گے۔ ادبی اصول و نظریات کو میں ترقی پسندوں کی طرح مطلق اور آفاقی اور ہمہ وقتی نہیں سمجھتا۔ میں امید کرتا ہوں کہ ادب کے بارے میں کئی طرح کے نظریات صحیح ثابت ہو سکیں گے۔ جدیدیت کوئی مذہب نہیں، کوئی الہامی فلسفہ نہیں جس سے انحراف کفر ہو۔ لیکن میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ابھی تک تو جدیدیت سے انحراف کی کوئی شکل سامنے آئی نہیں ہے۔ ترقی پسند تحریک اپنا کام اچھا برا ختم کر چکی۔ اب نہ اس کی ضرورت ہے اور نہ وہ موجود ہے۔ ترقی پسند پروفیسر صاحبان سماجی شعور وغیرہ کی نقاب اوڑھا کر اس پرانی دلہن کو بازار میں لاتے رہیں۔ لیکن اس کے پیسے کسی کا رقعہ نہ آئے گا۔ ایک دن وہ بھی ہوگا جب جدیدیت اپنا کام اچھا برا کر چکے گی۔ کوئی اور نظریۂ ادب اس کی جگہ لے گا۔ میں اس دن کا منتظر ہوں۔

۲۳ اگست ۱۹۸۶ء

صلیب اور اناگاروں کا شہر
کے بعد
ظہیر انور کی نئی کتاب
فرانسیسی ڈرامے
شائع ہو چکی ہے
رابطہ:
شب خون کتاب گھر
۳۱۳/۱۷۳ رانی منڈی الہ آباد

شمس الرحمن فاروقی

دیوان اول
۳۳۸

کیا بلبل اسیر ہے بے بال و پر کہ ہم
گل کب رکھے ہے ٹکڑے جگر اسقدر کہ ہم

۶۶۵

خورشید صبح نکلے ہے اس نور سے کہ تو
شبنم گرہ میں رکھتی ہے یہ چشم تر کہ ہم
یہ تیغ ہے یہ طشت ہے یہ ہم ہیں کشتنی
کھیلے ہے کون ایسی طرح جان پر کہ ہم
اس جستجو میں اور خرابی تو کیا کہیں
اتنی نہیں ہوئی ہے صبا در بدر کہ ہم

۳۳۸
۱

اس زمین میں قائم اور سودا کی غزل بھی ہے۔ ممکن ہے کسی مشاعرے کی طرح ہو۔ تینوں شعرا نے مشکل ردیف کو بہت خوبی اور کامیابی کے ساتھ نبھایا ہے۔ لیکن میر و سودا کی دوسری ہم طرح غزلوں کے برخلاف اس بار ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دونوں نے بالارادہ ایک دوسرے کے قافیوں اور مضامین سے اجتناب کیا ہے۔ صرف ''در بدر'' کا قافیہ دونوں میں مشترک ہے اور جہاں میر کے بقیہ اشعار سودا کے اشعار سے بہتر ہیں، وہاں اس قافیے میں بھی میر کا پلہ سودا سے بھاری ہے (جیسا کہ اس شعر کی بحث سے ظاہر ہوگا) مطلع سے ہی زبردست اٹھان قائم ہو گئی ہے کہ خود کو عاشق (بلبل) اور معشوق (گل) دونوں کے مقابلے میں منفرد بلکہ بدتر ٹھہرایا ہے، اور معشوق (گل) کو بھی جگر خستہ و فگار کہہ کر عاشق کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ بالکل تازہ مضمون ہے۔ قائم چاند پوری نے البتہ اس اسلوب کو اختیار کرکے اچھا مطلع کہا ہے لیکن ان کے یہاں معنی کی کثرت نہیں ؎

کب شمع یاں تلک گئی سر سے گزر کہ ہم
رکھتا ہے کب پتنگ یہ سوز جگر کہ ہم

دونوں مصرعوں میں انشائیہ انداز نے اسلوب کا حسن اور معنی کی

ہیں پیدا کر دی ہیں۔ معنی کے بعض پہلو ملاحظہ ہوں۔ مصرع اولیٰ۔

(۱) بلبل اسیر بھی اتنی بے بال و پر کیا ہوگی جتنے ہم ہیں ؟

(۲) کیا یہ بے بال و پر مخلوق بلبل اسیر ہے کہ ہم ہیں ؟

(۳) اے بلبل اسیر کیا تو بے بال و پر ہے کہ ہم ہیں ؟

(یعنی بلبل اگرچہ اسیر ہے لیکن بے بال و پر تو نہیں۔ ہم اسیر نہیں ہیں لیکن اس سے بدتر ہیں کہ آزاد ہیں۔ لیکن اڑ نہیں سکتے۔ مصرع ثانی (۱) گل کا جگر اس قدر ٹکڑے کیا ہوگا جتنا کہ ہمارا ہے۔ ٹکڑے بمعنی شکستہ و فگار۔)

(۲) جگر گل کے اتنے زیادہ ٹکڑے کیا ہوں گے جتنے ہمارے جگر کے ہیں۔؟

(۳) "رکھنا" بمعنی قبضے میں لئے رہنا، اپنے پاس موجود رکھنا کی روشنی معنی ہوں گے، گل بھلا اپنے جگر کو اس قدر ٹکڑے کر کے کیا رکھتا ہوگا، جتنے ٹکڑے ہم اپنے جگر کے کرتے ہیں۔ "رکھنا" کے یہ معنی غالب مندرجہ ذیل شعر کی روشنی میں اور بھی واضح ہو جائیں گے ؎

جنون فرقت یاران رفتہ ہے غالب
بسان دشت دل پر غبار رکھتے ہیں

"دل پر غبار رکھتے ہیں" یعنی ہمارا دل غبار سے بھرا ہوا ہے
یا ہم دل کو غبار سے بھرا رکھتے ہیں

۲۳۸/۲ اس شعر کی بھی نشست الفاظ ایسی ہے کہ کئی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ مطلع میں جو مضمون کی جو تازگی تھی (کہ گل یعنی معشوق کو بھی جگر خستہ بنا دیا) وہ یہاں نہیں ہے، لیکن معنی کی تازگی خوب ہے۔ مصرع اولیٰ

(۱) اس نور کے ساتھ طلوع ہونے والا یہ تو (معشوق ہے کہ سورج ؟

(۲) سورج بھلا اس نور کے ساتھ کہاں طلوع ہوتا ہے جس طرح تو (معشوق) طلوع ہوتا ہے۔ (۳) "نکلنا" بمعنی بے پردہ ہونا فرض کریں تو ایک پہلو یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ممکن ہے خورشید کا نور تجھ سے بڑھ کر ہو لیکن جب دونوں بے پردہ ہوتے ہیں تو تیرا نور خورشید سے بڑھا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مصرع ثانی (۱) "یہ" بمعنی "ایسی" (یعنی کلمۂ توصیف) فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ جیسی چشم تر ہماری گرہ میں ہے ویسی چشم تر شبنم کے پاس کہاں ؟ (۲) "یہ" کو اسم اشارہ فرض کریں تو معنی بنتے ہیں کہ اس جیسی چشم تر (یعنی میری چشم تر) شبنم کے پاس کہاں ؟ (۳) "گرہ میں رکھنا" سے مراد یہ بھی نکل سکتی ہے کہ ہم اپنی چشم تر کو گرہ میں رکھتے ہیں، یعنی چھپائے رکھتے ہیں۔

"سے" بمعنی "کے ساتھ" کے لئے ملاحظہ ہو ۶۲/۲۔ شعر میں مراعات النظیر بہت خوبصورت اور پیچ در پیچ ہے۔ (۱) خورشید، نور، شبنم، تر، (۲) صبح، نور، شبنم، تر، (۳) خورشید، نکلے، تو، (۴) نور، شبنم

یہ شعر اس بات کا ثبوت ہے کہ مضمون اگر نہ بھی ہو تو معنی آفرینی ہو سکتی ہے۔

۲۳۸/۳ اس شعر میں معنی یا مضمون کی کوئی نزاکت نہیں ہے۔ پھر بھی یہ شعر نہایت خوبصورت اور کامیاب ہے۔ کیوں کہ اس کا اسلوب نہایت تازہ ہے۔ پہلے مصرع کا ڈرامائی انداز، اسم اشارہ کا تین بار استعمال، اور دوسرے مصرع کا انشائیہ اسلوب ان سب نے مل کر شعر کو زندہ کر دیا ہے۔ پہلے مصرع میں "ہم" کا استعمال دوسرے مصرع کی ردیف کو خاص قوت بخش رہا ہے۔

اس غزل میں مرنے کے مضمون پر ایک اور شعر بھی ہے۔ اس کا مضمون بھی نیا ہے لیکن مصرع اولیٰ میں دعوائے عندلیب کی کوئی تمہید نہ قائم ہونے کی وجہ سے شعر تھوڑا کم زور ہو گیا ہے۔ قافیہ البتہ بڑے لطف سے بندھا ہے ؎

جیتے ہیں تو دکھا دیں گے دعوائے عندلیب
گل بن خزاں میں اب کے وہ رہتی ہے کہ مر کے ہم

ملاحظہ ہو ۲۶۴/۴ اور ۲۷۲/۲

۲۳۸/۴ یہ شعر بھی Understatement کی اعلیٰ مثال ہے۔ انشائیہ انداز نے اسے خوب تقویت بخشی ہے۔ اور خرابی کو کیا کہیں۔ کہہ کر سب کچھ کہہ دیا ہے۔ اور پھر خرابی کی ایک تمثیل یعنی صبا

کی دربدری پیش کردی۔ چنانچہ عاشق کے لئے قاصد کا بھی کام کرتی ہے۔ اس لئے دربدری کا مزید ثبوت مہیا کردیا کہ معشوق کا تو پتہ ملتا نہیں قاصد اس کی تلاش میں دربدر مارا پھرتا ہے کہ معشوق ملے تو پیغام رسانی ہو۔ سودا کے یہاں یہ سب باتیں نہیں ہیں ؎

سودا نہ کہتے تھے کہ کسی کو تو دل نہ دے
رسوا ہوا پھرے ہے تو اب دربدر کہ ہم

آئے تو ہو طبیباں تدبیر گر کرو تم
ایسا نہ ہو کہ میرے جی کا ضرر کرو تم
رنگ شکستہ مرا بے لطف بھی نہیں ہے
ایک آدھ رات کو تو یاں بھی سحر کرو تم
ہو عاشقوں میں اس کے تو آؤ میر صاحب
گردن کو اپنی مو سے باریک تر کرو تم
کیا لطف ہے وگرنہ جس دم وہ تیغ کھینچے
سینہ سپر کریں ہم قطع نظر کرو تم

مطلع برائے بیت ہے۔ اس مضمون پر بہت بہتر شعر کیلئے ملاحظہ ہو۔ ؟ اور ؟۔ پھر بھی اس شعر کا مکالماتی انداز اور دوسرے مصرعے میں مریض کی بے چارگی کا بیان خوب ہیں۔

۲۳۹ / ۲ اس مضمون کو کئی بار بیان کیا ہے ؎

رنگ شکستہ اپنا بے لطف بھی نہیں ہے
یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

(دیوان اول)

رنگ رفتہ بھی دل کو کھینچے ہے
ایک شب اور یاں سحر دیکھو

(دیوان اول)

یہ دل جو شکستہ ہے سو بے لطف نہیں ہے
ٹھہرو کوئی دم آن کے اس ٹوٹے مکان میں

(دیوان دوم)

دیوان دوم والے شعر کے دوسرے مصرعے میں مضمون تھوڑا سا بدل دیا ہے۔ اس کی بنیاد دیوان اول ہی میں پڑ چکی تھی، جہاں معشوق کو بڑے تلخ حقارت بھرے لیکن ملتجیانہ لہجے میں یوں مخاطب کیا ہے ؎

جیسے خیال مفلس جاتا ہے سو جگہ تو
مجھ بے نوا کے بھی گھر ایک آدھ رات آ رہ

مندرجہ بالا مثالوں سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ میر کو جو مضمون پسند تھے ان میں وہ رد و بدل کرکے نئے مضمون بھی نکالتے تھے، محض تکرار نہ کرتے تھے۔ دیوان اول کا جو شعر مثال میں نقل ہوا ہے، شعر زیر بحث اس سے نہایت مشابہ ہے۔ زیادہ تر وہی الفاظ ہیں۔ پھر بھی دونوں کے مضمون میں تھوڑا سا فرق ہے۔ ملاحظہ ہو ؎

یاں کی تو صبح دیکھے ایک آدھ رات رہ کر

اس مصرعے میں معشوق کو رات گذارنے کی صاف دعوت دی جا رہی ہے۔ لفظ "رہ کر" میں رات گزارنا اور ہم بستری دونوں کا کنایہ موجود ہے۔ شعر زیر بحث میں معنی کے کئی پہلو ہیں۔ ایک آدھ رات یہاں سحر کرنے سے ایک مراد تو یہی ہے کہ شب باشی اور ہم بستری کی دعوت ہے۔ دوسری مراد یہ ہے کہ شام یا رات کو آؤ، محفل جماؤ، اتنی دیر تک جلسہ رہے کہ رات مبدل بہ صبح ہو جائے۔

تیسرا پہلو یہ ہے کہ جب تم آؤ گے تو رات، رات نہ رہے گی بلکہ صبح کے مانند روشن ہو جائے گی۔ اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک تو یہ ہے کہ تمہارے آنے پر ہم خوب چراغاں کریں گے، گھر کو سجائیں گے، اتنا کہ رات کی جگہ دن معلوم ہو گا۔ دوسرا یہ کہ تمہارے آنے کی وجہ سے گھر دن کی طرح منور ہو جائے گا۔ لفظ "تو" اور "سحر کرو" کی وجہ سے یہ سب تعبیں ممکن ہو سکی ہیں۔ معنی کا چوتھا پہلو لفظ "بھی" سے پیدا ہوتا ہے، کہ اوروں کے یہاں تو تم رات کو سحر کرتے ہی ہو، ایک آدھ رات ہمارے یہاں بھی ایسا کرو۔

مصرع ثانی میں معنی کی یہ کثرت (جو محض ان چند چھوٹے موٹے

سنہ ے خوب

الفاظ کی بنا پر ہے۔ جن سے ع یاں کی تو صبح دیکھے والا شعر خالی ہے) زیر بحث شعر کو دوسرے اشعار سے ممتاز و برتر ٹھہراتی ہے۔

اب "رنگ شکستہ" (بمعنی اڑا ہوا رنگ) پر غور کیجئے۔ ایک امکان تو یہ ہے کہ عاشق کا رنگ صعب ہجر کے باعث یوں ہی اڑا ہوتا ہے۔ دوسرا امکان یہ ہے کہ جب معشوق گھر سے رخصت ہوگا تو صدمے کی وجہ سے عاشق کا رنگ اڑ جائے گا۔ تیسرا امکان یہ ہے کہ رات بھر کی رنگ رلیوں، شب بیداری اور معاملات وصل کے باعث عاشق کا رنگ اڑ جائے گا (جیسا کہ میر کا مصرع ہے ؎

وصل میں رنگ اڑ گیا میر

ملاحظہ ہو ۱۴۲)۔ چوتھا امکان یہ ہے کہ صبح کے وقت چہرے کا رنگ تھوڑا بہت اڑا ہوتا ہی ہے۔ غالب نے اپنے نہایت عمدہ شعر میں اس پہلو سے فائدہ اٹھایا ہے ؎

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا

"رنگ شکستہ" کو دکھانے کا بہانہ بھی خوب ہے۔ آج کل مغربی ملکوں میں جب کوئی مرد کسی عورت کو از راہ شوخی گھر آنے کی دعوت دیتا ہے تو اس قسم کے فقرے استعمال کرتا ہے۔ "آئیے میرے گھر میں تصویریں ہیں [illegible] بڑی اچھی اچھی ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اس قسم کے بہانے ہر تہذیب میں موجود رہتے ہیں، صرف اسلوب اور لہجے بدل جاتے ہیں۔ رنگ شکستہ کو دکھانا دن ہی میں ممکن ہوگا، اس لئے رات کو سحر کرنے کا بہانہ خوب تر ہے۔ لاجواب شعر کہا ہے۔

۲۳۹
۳
۲۳۹
۴

یہ شعر قطعہ بند ہیں۔ ظاہری سادگی کے باوجود اس قطعے میں کئی نکتے ہیں۔ سب سے پہلے تو اس کے بے تکلف مکالماتی انداز بیان کو دیکھئے۔ پھر دیکھئے کہ مصرع اولی یوں بھی ممکن تھا۔ اور اس کی عمومیت بظاہر موجودہ شکل سے بہتر معلوم ہوتی ہے ؎

دعوی ہے عاشقی کا تو آؤ میر صاحب

لیکن "ہو عاشقوں میں اس کے" دراصل بہت بہتر ہے، کیوں کہ اس طرح معشوق کی تخصیص ہو جاتی ہے کہ ہر ایرے غیرے معشوق کی یہ شان نہیں۔ اگر اس خصوص معشوق سے دعوئ عشق ہے جو ہمارا معشوق ہے تو پھر آؤ، اب اس کے عشق کی شرط یہ بیان کی کہ اپنی گردن کو بال سے بھی زیادہ باریک بناؤ۔ یعنی یوں تو عاشق دبلا پتلا ہوتا ہے۔ لیکن یہاں کی خاص شرط ہے کہ گھل گھل کر اس قدر گھٹ جاؤ کہ گردن بال سے بھی باریک ہو جائے۔ اس شرط کی ضرورت اس لئے ہے کہ جب اس کے سامنے پہنچو گے تو فوراً پہچان لئے جاؤ گے کہ تم بھی مرنے والے میں سے ہو، یعنی تمہاری گردن اس قدر پتلی ہو چکی ہے اب بس ایک تسمہ سا لگا رہ گیا ہے۔ اب معشوق کی ایک تلوار لگی اور کام ہوا۔

اگلے شعر میں منظر بدل کر مقتل کا رنگ ہے۔ متکلم گردن جھکاتا ہے کہ معشوق کی تلوار اس پر گرے اور رشتۂ حیات قطع ہو جائے۔ اگر مخاطب کی گردن بال سے باریک تر نہ ہوگی تو ممکن ہے منہ پھیر کر بھاگ کھڑا ہو۔ گردن چونکہ بے حد باریک ہو چکی ہے اس لئے اس کے کٹنے میں نہ دقت لگے گا اور نہ تکلیف ہوگی۔

لیکن ایک کنایہ اور بھی دلچسپ ہے۔ متکلم نے میر پر یہ شرط لگائی ہی کیوں کہ تم اپنی گردن مہین کر لو۔ معاملہ دراصل یہ معلوم ہوتا ہے کہ میر (یعنی مخاطب) کا عشق مشتبہ ہے۔

اگر وہ صعوبت اٹھا اٹھا کر اپنی گردن کو باریک کرلے اور جسم کو گھلا کر زار و نزار کرلے تو ثابت ہو جائے گا کہ وہ واقعی مرنا چاہتا ہے۔ ورنہ وہ اتنی مصیبت کیوں مول لیتا؟ گویا گردن کو باریک کرنے سے وہی کام لینا مقصود ہے جو غالب نے تیغ و کفن باندھنے سے لینا چاہا تھا ؎

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لاویں گے کیا

۲۴۰

گیا جہان سے خورشید ساں اگرچہ میر
ولیک مجلس دنیا میں اس کی جا ہے گرم

اس شعر میں خوبی کے کئی پہلو ہیں۔ اول تو یہ کہ مصرع اولیٰ میں "خورشید سان" کا فقرہ دراصل معترضہ ہے۔ اس کا ربط مصرع ثانی سے ہے۔ یعنی شعر کی نثر یوں ہوگی: "اگرچہ میر جہاں سے گیا ولیک مجلس دنیا میں خورشید سان اس کی جا گرم ہے۔" دوسری بات یہ کہ سورج کے غروب ہونے کے بعد شفق کی سرخی تا دیر آسمان پر قائم رہتی ہے۔ اس سرخی کو گرمی سے استعارہ کرکے کہا ہے کہ جس طرح سورج کے جانے کے بعد بھی اس کی جگہ دیر تک گرم رہتی ہے۔ اسی طرح میر کے جانے کے بعد بھی دنیا میں اس کی جگہ گرم ہے۔ جگہ گرم ہونے سے مراد محض یہ نہیں کہ اس کے آثار باقی ہیں۔ بلکہ یہ بھی کہ اس کی جگہ پر کوئی بیٹھ نہیں سکتا۔ اس کی نشست گاہ گرم ہے گویا وہ ابھی ابھی اٹھ کر گیا ہے اور جلد ہی واپس آجائے گا۔

"مجلس" کے لغوی معنی ہیں "بیٹھنے کی جگہ" اس اعتبار سے "مجلس" اور "جا" اور "گیا" میں ضلع کا لطف ہے۔

"جا گرم داشتن" فارسی کا محاورہ ہے۔ "بہار عجم" میں اس کے معنی دیئے ہیں۔ "قرار و آرام گرفتن" یہ معنی "جا گرم کردن" کے تو مناسب ہیں، لیکن جا گرم داشتن" کے معنی یہ نہیں ہیں۔ (بہار عجم" نے جا گرم کردن" اور جا گرم داشتن" دونوں کو ہم معنی قرار دیا ہے۔) حقیقت یہ ہے کہ "جا گرم داشتن" کے معنی ہیں "کسی قائم مقام کے ذریعہ یا کسی طریقے سے اپنی جگہ کو پر کئے رہنا۔ تاکہ واپس آکر اپنی جگہ پھر حاصل کی جا سکے۔" چنانچہ ملا نسبتی تھا نیسری کا جو شعر "بہار عجم" میں منقول ہے، اس سے یہ معنی بخوبی برآمد ہوتے ہیں ؎

می گذارم دل در آں کو چوں بہ غربت می روم
بعد من تا چند روزے گرم دارد جائے من

(جب میں پردیس جاتا ہوں تو اپنا دل اس کی گلی میں چھوڑ جاتا ہوں، تاکہ میرے بعد چند دن تک وہ میری جگہ تو گرم رکھے۔)

"جا گرم کردن" کا ترجمہ مصحفی نے "جا گرم کرنا" یعنی کچھ دیر قرار و قیام کرنا، مندرجہ ذیل شعر میں باندھا ہے ؎

ہم کرنے نہ پائے تھے چمن میں ابھی جا گرم
جو آئی اٹھانے ہمیں ہو کرکے ہوا گرم

"آصفیہ"، "نور اللغات" اور فیلن میں یہ دونوں محاورے نہیں ہیں۔ ترقی اردو بورڈ کراچی کے لغت میں "جا گرم کرنا"، مصحفی کے حوالے درج ہے۔ لیکن "جا گرم رکھنا" سے وہ بھی خالی ہے۔ "جگہ گرم کرنا" اس میں ہے، لیکن بے سند۔ (سند میں نیچے پیش کرتا ہوں۔)

"جا گرم رکھنا" کے جو معنی ہیں تقریباً وہی معنی ایک انگریزی محاورے کے ہیں۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری کے مطابق یہ سب سے پہلے ۱۸۲۵ء میں استعمال ہوا۔

TO KEEP SOMEONE'S SEAT FOR HIM

اولین تاریخ استعمال سے خیال گزرتا ہے کہ ممکن ہے انگریزوں نے اسے ہندوستان سے سیکھا ہو، خواہ اردو سے، خواہ فارسی سے۔ بہرحال میر کے شعر میں تعلی، استعارہ، محاورہ تینوں بہت خوب ہیں۔

جا گرم کرنے یا جگہ گرم کرنے کے مضمون کو جلال نے بھی خوب باندھا ہے۔ اگرچہ معنی ان کے یہاں تقریباً اتنے ہی ہیں جتنے مصحفی کے یہاں ہیں ؎

بٹھا کے بزم میں اس نے وہ سرد مہری کی
جگہ بھی گرم نہ کی تھی کہ سرد ہو کے اٹھے

مصحفی اور جلال دونوں کے یہاں رعایات خوب ہیں لیکن معنی کے وہ ابعاد نہیں ہیں جو میر کے یہاں ہیں۔

ہمارے زمانے میں میر کا مضمون اقبال ساجد نے اچھا باندھا ہے افسوس کہ ان کا پہلا مصرعہ بہت سست اور اس کا نمایاں لفظ "رتق" غلط معنی میں استعمال ہوا ہے ؎

خورشید ہوں میں اپنی رتق چھوڑ جاؤں گا
میں ڈوب بھی گیا تو شفق چھوڑ جاؤں گا

دیوان دوم

۲۴۱

کیا لطف تن چھپا ہے مرے تنگ پوش کا
اگلا پڑے ہے جامے سے اس کا بدن تمام

۲۴۱
۱

تنگ پوشی پر میر نے بہت سے عمدہ عمدہ شعر کہے ہیں۔ اکثر میں رشک کا پہلو ہے۔ یا معشوق کی نزاکت کا۔ مثلاً ۴۷/۲ اور ۲۲۳/۴ شعر زیر بحث میں محض لطف اندوزی اور تحسین ہے۔ دوسرے مصرعے میں "اگلا پڑے"، تو غضب کا محاکاتی اور غیر معمولی فقرہ ہے ہی، مصرع اولیٰ میں انشائیہ اسلوب کے باعث معنی کی کئی تہیں پیدا ہو گئی ہیں۔

(۱) کیا خوب، بھلا میرے تنگ پوش معشوق کا لطف کہیں چھپتا ہے۔

(۲) واہ اپنے لطف تن کو چھپانے کی کیا سعی کی ہے اسے اور بھی عریاں کر دیا۔

(۳) جامے کی تنگی بدن کے بھرے بھرے پن، سڈول پن اور خطوط کو اور بھی نمایاں اور بے پردہ کرتی ہے

(۴) میرے تنگ پوش میں کنایہ اس بات کا ہے کہ ممکن ہے دوسرے معشوقوں کا بدن تنگ لباس میں چھپ جاتا ہو، لیکن مرے معشوق کا عالم ہی اور ہے۔

سید محمد خاں رند کو تنگ پوشی اور بدن کی بے باکی ظاہر کرنے کیلئے انگڑائی اور مسکے ہوئے لباس کی ضرورت پڑی تھی ؎

انگڑائیاں جو لیں مرے اس تنگ پوش نے
چولی نکل نکل گئی شانہ مسک گیا

مضمون ہلکا ہے اور مصرع اولیٰ میں "میرے"، یا "اس" ایک لفظ زائد ہے۔ لیکن مصرع ثانی کی برجستگی نے شعر کو سنبھال لیا۔ دیکھیے میر کس طرح کپڑوں کو مسکائے بغیر ان کے دریدہ ہو جانے کا اشارہ کر دیتے ہیں

دیوان ششم ؎

جی پھٹ گیا ہے رشک سے چسپاں لباس کے
کیا تنگ جامہ لپٹا ہے اس کے بدن کے ساتھ

مصحفی بھی بہت دور نہیں جا سکے ہیں۔ لیکن انھوں نے ایک پہلو نکال لیا ہے ؎

تنگ پوشی میں مزہ اس نے جو پایا تو وہیں
چولی انگڑائیاں لے لے کے سبھی مسکا دی

قائم کا شعر ان سب سے پھیکا رہ گیا۔ کیونکہ ان کے یہاں الفاظ کی کثرت ہے اور تازگی کا کوئی پہلو نہیں ؎

ان خوش چھبوں کی ہائے رے یہ تنگ پوشیاں
ذرہ نہ کسمسائے کہ چولی مسک گئی

ہاں "خوش چھبوں"، ضرور بہت خوب ہے، شعر اسی لئے کسی قابل ہو گیا ہے

۲۴۲

نقصان ہو گا اس میں نہ ظاہر کہاں تلک
ہوویں گے جس زمانے کے صاحب کمال ہم

۲۴۲
۱

اپنے زمانے کو ناقدر شناس بتانا اور اپنے زمانے میں نااہلوں کے عروج کا بیان اردو فارسی شعراء کا مضمون رہا ہے چنانچہ حافظ سے منسوب ایک بہت مشہور غزل کا شعر ہے ؎

اسپ تازی شدہ مجروح بزیر پالان
طوق زریں ہمہ در گردن خرمی بینم

(عربی گھوڑا تو پالان کے نیچے زخمی ہو گیا ہے اور ہر گدھے کی گردن میں طوق زریں دکھائی دیتا ہے)۔

لیکن میر نے یہاں جو مضمون ایجاد کیا ہے وہ بالکل تازہ ہے ساتھ ہی انھوں نے اس بات کی بھی پیشین گوئی کر دی کہ ایسے زمانے میں، جس میں ہم جیسوں کو صاحب کمال کہا جائے۔ جتنا بھی نقصان ظاہر ہو، کم ہے۔ "نقصان" بمعنی "کمی" بھی ہے۔ اور بمعنی "فائدہ کی ضد" یعنی خرابی" بھی ہے۔ بظاہر اپنی تحقیر کی ہے، اور خوب کی ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ تعلی بھی ہے، کہ اس زمانے میں صاحب کمال ہی ہیں تو ہم ہیں۔ چاہے ہمارا کمال کسی اعلیٰ پائے کا نہ ہو اور ہم دراصل غیر کامل ہوں۔

"کہاں" میں کیفیت اور کمیت، زمان اور مکان، چاروں اشارے موجود ہیں۔ دیکھئے انشائیہ انداز کس طرح کلام کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ میر اور غالب دونوں کی طرز فکر ہی ایسی تھی کہ انشائیہ ان کا فطری اسلوب تھا۔

۲۴۳

۶۷۵	حکم آب رواں رکھے ہے حسن
بلحاظ	بہتے دریا میں ہاتھ دھو لو تم

۲۴۳
۱

کیا بلحاظ اسلوب، کیا بہ لحاظ مضمون، یہ شعر ہزاروں میں ایک ہے۔ بہتے دریا میں ہاتھ دھونا کے معنی ہیں کسی فیض عام سے فائدہ اٹھانا۔ لہٰذا حسن (یا معشوق) کا فیض عام ہے۔ تم بھی اس سے متمتع ہو لو۔ اس طرح معشوق ایک ایسا شخص (یا شے) ہے جو ہر ایک کی دسترس میں ہے "آب رواں" اور "بہتے دریا" کی رعایت واضح ہے۔

حسن کو آب رواں کہنے میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جس طرح پانی بہہ کر گزر جاتا ہے اسی طرح حسن بھی آنی جانی شے ہے۔ آج ہے، کل نہیں۔ اس لئے آج جب پانی حسن موجود ہے، اس سے فائدہ اٹھا لو۔ کل یہ حسن پانی کی طرح بہہ جائے گا۔ یا دریا کی طرح اتر جائے گا۔ (آج سیلاب ہے، پانی خوب چڑھا ہوا ہے، یا پانی کی کثرت ہے کیونکہ موسم پانی کا ہے۔ کل جب سوکھا پڑے گا تو پانی اتر جائے گا۔) یعنی پانی زائل ہو جائے گا۔ "آب رواں" میں دوسرا نکتہ یہ ہے کہ بہتا ہوا پانی پاک ہے۔ فارسی کی کہاوت ہے۔ "آب رواں پاک است"

لہٰذا حسن پرستی میں مبتلا ہونا، یا دریائے حسن میں غوطہ لگانا کسی آلودگی کا باعث نہ ہوگا، بلکہ پاکی کا باعث ہو سکتا ہے۔ "آب رواں" میں تیسرا نکتہ یہ ہے کہ پرانے لوگ یونانیوں کے اس تصور سے واقف تھے کہ وقت کی مثال دریا کی ہے۔ انھیں ہراقلیطیس کا یہ قول بھی معلوم رہا ہوگا کہ

ONE NEVER STEPS INTO THE SAME RIVER TWICE

لہٰذا دریائے حسن میں جتنی بار اتریں گے، نیا لطف حاصل ہوگا۔ کیونکہ دریا ہر آن نیا ہوتا رہتا ہے۔

مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے معشوق (حقیقی) کو بحر حسن کہنا تو عام ہے۔ ناسخ کا نہایت عمدہ شعر ہے ؎

مرے محبوب سے آغوش کوئی بھی نہیں خالی
وہ بحر حسن ایسا ہے کہ ہستی اس کا ساحل ہے

لیکن معشوق مجازی کو بہتا دریا کہنا اور بات ہے

۲۴۴

کب تک رہیں گے پہلو لگائے زمیں سے ہم
یہ درد اب کہیں گے کسی شانہ بیں سے ہم

۲۴۴
۱

یہ شعر اس بات کی مثال ہے کہ اعلیٰ شاعر مناسبت کو برتنے میں کس قدر کمال رکھتا ہے۔ "شانہ بیں" خاص کر اس فال دیکھنے والے کو کہتے ہیں جو جانوروں (مثلاً بھیڑ، بکری) کے شانے کی ہڈی سے فال نکالتا ہے۔ اس اعتبار سے پہلو زمیں سے لگائے رہنے (یعنی پہلو کے درد سے ناچار ہو کر زمین پر پہلو ٹکائے رہنے) کا ذکر کس قدر مناسب ہے۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ طبی پہلو سے مضمون میں حسن یہ ہے کہ پہلو اور شانے کے درد میں مریض کو سخت بستر یا زمین پر لٹاتے ہیں تو اسے کچھ آرام رہتا ہے۔ مومن نے بھی "شانہ بیں" کا مضمون اچھا استعمال کیا ہے ؎

ہم کسی شانہ میں سے پوچھیں گے
سبب آشفتگی کا کل کا

یہاں "شانہ" بمعنی "کنگھی" سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن میر کی سی دوہری تہری معنویت نہیں۔ اسی طرح کے ایک شعر اور آتش کی ناکام نقل کے لئے ملاحظہ ہو ۲۵۳ مومن تو پھر بھی مضمون کو نبھا لے گئے ہیں۔

دیوان چہارم

۲۴۵

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے اس کی گلی میں جا جا ہم
اب حیرت ہے کس کس جاگہ پنبہ و مرہم رکھنے کی
قد تو کیا ہے سرو چراغاں داغ بدن پر کھا کھا ہم
سر خیال جنوں کا کریئے صرف کریں تا ہم پر سب
پتھر آپ گلی کوچوں میں ڈھیر کئے ہیں لالا ہم
میر فقیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیوں کر کاٹیں بابا ہم

۲۴۵
۱

مطلع برائے بیت ہے لیکن مصرع ثانی میں "آن لگے" اور "جاجا" کی رعایت خوب ہے۔ پوری غزل میں دوسرے قافیے کا لطف بھی بہت عمدہ ہے۔

۲۴۵
۲

ظاہر ہے کہ بدن پر جو داغ کھائے ہیں وہ یا تو پتھروں کے ہیں یا خود ہی لگائے ہوئے ہیں۔ دوسری صورت زیادہ قرین قیاس ہے کیونکہ اپنے بدن کو داغنا عاشقوں اور آزادوں کا خاص مشغلہ تھا۔ "قد تو کیا ہے" میں دونوں امکانات موجود ہیں کہ بچوں کو موقع دیا کہ ہمیں پتھر ماریں اس طرح ہم نے بالواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ یا پھر خود ہم نے جوش عشق میں اپنے بدن کو داغا، یعنی براہ راست، بلاواسطہ اپنے بدن کو داغ کیا۔ ۲۱۳ میں مضمون تقریباً یہی ہے جو شعر زیر بحث میں ہے۔ لیکن وہاں داغ لگانے کا کام فلک نے کیا ہے۔ متکلم کا کوئی ہاتھ اس کی بدنصیبی میں بظاہر نہیں ہے۔ شعر زیر بحث کا لطف اسی بات میں ہے کہ داغ کا انتظام خود ہی کیا، اور اب جب جنون کچھ کم ہوا تو درماں کو یاد کیا۔ لیکن سارا ہی بدن داغ ہے۔ حیرت ہے کہ روئی اور مرہم کہاں کہاں رکھیں۔ حیرت اس بات پر بھی ہو سکتی ہے کہ وہ کیا کیفیت رہی ہوگی جب تم نے اتنے سارے داغ خوشی خوشی کھا لئے تھے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ حیرت چارہ گروں اور تیمارداروں کی ہو۔ داغ (گل) کھانے کے بارے میں ملاحظہ ہو ۱۳۸

۲۴۵
۳

اس شعر کا مضمون بیان ہے اور لفظ "لالا" تو اس میں غضب کا ہے۔ "لالا" کے معنی "لڑکا" اور "غلام" بھی ہوتے ہیں۔ چونکہ پتھر مارنے کا کام لڑکے ہی کرتے ہیں اس لئے "لالا" کا لفظ نہایت مناسب ہے۔ بلکہ اس کا صرف اس موقع پر کارنامے کا درجہ رکھتا ہے۔ لڑکوں کے پتھر مارنے کا مضمون سید حسین خالص نے خوب باندھا ہے ؎

دیوانہ بہ راہے رود طفل بہ راہے
یاراں مگر اس شہر شما سنگ نہ دارد

(دیوانہ اپنی راہ جا رہا ہے اور بچے اپنی راہ۔
اے لوگو کیا اس تمہارے شہر میں پتھر نہیں
ہیں؟)

ہمارے زمانے میں بانی نے میر کے مضمون کو اور ہی رنگ دے کر عجب شور انگیز شعر کہا ہے ؎

لو سارے شہر کے پتھر سمیٹ لائے ہیں
کہاں ہے ہم کو شب و روز تولنے والا

"لالا" بمعنی "غلام" کے لئے مثنوی مولانا روم (دفتر دوم) ملاحظہ ہو ؎

نومبر ۹۱ء تا اپریل ۹۲ء

صبر چوں جسر صراط آں سو بہشت
ہست با ہر خوب یک لالائے زشت
تا ز لالا می گریزی وصل نیست
زاں کہ لالا را ز شاہد فصل نیست

(صبر مثل پل صراط ہے، اور اس کے پار جنت ہے۔ ہر حسین کے ساتھ ایک بدصورت غلام بھی ہوتا ہے۔ جب تک تم بدصورت غلام سے بھاگو گے وصل نہ ہوگا۔ کیونکہ بدصورت غلام اور معشوق کے درمیان کوئی فاصلہ نہیں ہے۔)

غور سے دیکھیں تو مولانا کا مضمون میر کے شعر پر ایک طرح کی شرح یا استدراک ہے۔ پتھر کھانا برا ہے۔ اس بدصورت غلام کے جو معشوق کے ساتھ ہے۔ پتھر کھانے سے گریز کریں گے تو وصل نہ ہوگا۔ (یعنی حقیقت عشق آشکار نہ ہوگی۔)

جرأت نے لفظ "لالا" بمعنی معشوق کیسی خوب استعمال کیا ہے ؎

اس بت سے یہ پوچھوں گا دکھا سینۂ پر داغ
لالے کی بہار ایسی کہیں دیکھی ہے لالا

میر نے اپنا مضمون دیوان پنجم میں دوبارہ باندھا ہے ؎

ڈھونڈتے تا اطفال پھریں نہ انکے جنوں کی ضیافت ہیں
پھر رکھی ہیں شہر کی گلیاں پتھر ہم نے لا لا کر

"ہم پر سب" بھی کئی معنی رکھتا ہے۔ (۱) سب پتھر ہم پر خرچ ہوں۔ (۲) سب لوگ ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔ (۳) سب بچے ان پتھروں کو ہم پر صرف کریں۔"

۲۴۵/۴ اس شعر میں لفظ "بابا" کثیر المعنی ہے، کیونکہ "بابا" بچے کو بھی کہتے ہیں۔ بوڑھے کو بھی، اور جب کسی بات پر زور دے کر کہنا مقصود ہوتا ہے تو مخاطب کو "بابا" کہہ کر خطاب کرتے ہیں۔ (بابا میں تو تنگ آگیا۔ بابا یہ کام مجھ سے نہ ہوگا۔) شعر زیر بحث میں تینوں معنی کا شائبہ موجود ہے۔ پھر کیونکر کاٹیں" میں کئی امکانات ہیں۔ (۱) جو زندگی بچی ہے اس کا لائحۂ عمل کیا ہو؟ یعنی اسے زہد میں گزاریں یا رندی میں، دیوانگی میں، کہ ہوشمندی میں۔ (۲) جو زندگی بچی ہے وہ بہت بھاری معلوم ہوتی ہے اسے کس طرح کاٹیں۔ (۳) اب بقیہ عمر کو کاٹنے سے کیا حاصل، خودکشی کیوں نہ کرلیں؟

اب مصرع اولیٰ پر غور کیجئے۔ میر کو بقیہ زندگی کے بارے میں خیال تب آتا ہے جب وہ "فقیر" ہوئے ہیں۔ "فقیر" بھی کثیر المعنی ہیں۔ میر نے اکثر اسے "بزرگ، نیک عمل شخص" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اکثر اسے انھوں نے "مفلس" کے معنی میں استعمال کیا ہے ؎

ہو کوئی بادشاہ کوئی یاں وزیر ہو
اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو

(دیوان دوم)

یہاں لفظ "فقیر" دونوں معنی میں ہے۔ مندرجہ ذیل شعر میں صرف "اللہ والا" کے معنی ہیں ؎

یک وقت خاص حق میں مرے کچھ دعا کرو
تم بھی تو میر صاحب و قبلہ فقیر ہو

(دیوان دوم)

مندرجہ ذیل شعر میں صرف "مفلس" کے معنی میں آیا ہے ؎

امیر زادوں سے دلی کے مل نہ تا مقدور
کہ ہم فقیر ہوئے ہیں انھیں کی دولت سے

(دیوان اول)

ملحوظ رہے کہ "دولت سے" بمعنی "بدولت" یعنی وجہ سے ہے۔ اس کا تعلق "دولت" بمعنی "زر و نقد" سے نہیں ہے۔ "فقیر" کے معنی "مفلس" بہرحال واضح ہیں۔ "فقیر" بمعنی "بھکاری" بھی ممکن ہے جیسا کہ مندرجہ ذیل شعر میں ہے ؎

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(دیوان اول)

لہٰذا شعر زیر بحث میں بزرگی اور دریوزہ گری تینوں امکان ہیں۔
بنیادی بات یہ ہے کہ عمر کا خیال اس وقت آیا جب فقیری آئی۔ اس طرح یہ اپنے اوپر طنز بھی ہے اور اپنی تبدیلی حال کا احساس بھی۔ بیٹے سے تخاطب بھی خوب ہے۔ ممکن ہے بیٹے کو اپنے سے زیادہ عاقل سمجھتے ہوں۔ یا بیٹے کا سہارا مطلوب ہو۔ پورے شعر کا بیانیہ اور مکالماتی انداز بھی بہت خوب ہے ؎

محمد علوی
کا
نیا مجموعہ
چوتھا آسمان
شایع ہو چکا ہے
قیمت ... ساٹھ روپئے
رابطہ
شب خون کتاب گھر
۳۱۳ - رانی منڈی الہ آباد

"سوغات"
دوسری کتاب شایع ہو گئی
مدیر ... محمود ایاز
"آب گم" (مشتاق احمد یوسفی) پر آل احمد سرور کا مضمون
"خود نوشت" اختر الایمان
"خاکہ" جمیل الدین عالی
"قرۃ العین کے اور دو ناول" شمیم احمد
"منٹو کے نسوانی کردار" وزیر آغا
"جدید شاعری کا انحطاط" ایک اعتراف۔ بلراج کامل
"شعر شور انگیز" ابوالکلام قاسمی
"عصمت چغتائی پر پطرس کا حرف آخر"
"ایک گفتگو" شمس الرحمٰن فاروقی۔ نیر مسعود۔ عرفان صدیقی
خصوصی مطالعہ "نصوح" سے "کتاب سوزی تک" آصف فرخی
"کہو میاں گڈے" آصف فرخی
"آصف فرخی سے بات چیت" نیر مسعود، محمد خالد، انیس اشفاق
"تین افسانے" آصف فرخی
شاعری اختر الایمان، صلاح الدین محمود، وزیر آغا، شفیق فاطمہ شعریٰ، قاضی سلیم، محمد علوی، ساقی فاروقی، صلاح الدین پرویز، عرفان صدیقی، اسعد بدایونی، عرشی زادہ اور دوسرے۔ تبصرے اور بہت کچھ
صفحات ۴۰۰ قیمت اسّی روپیہ۔ صرف وی پی کے ذریعہ
پتہ ۔ ۸۴ تھرڈ مین، ڈیفنس کالونی، اندرا نگر
بنگلور ۵۶۰۰۳۸

شعور زبان • فہمیدہ بیگم • ڈی ٹو / سی ون موتی باغ I نئی دلی ۱۱۰۰۲۱ • پچاس روپے

•

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم کی دو حیثیتیں ہیں ایک طرف تو وہ ترقی اردو بیورو حکومت ہند کی ڈائرکٹر ہیں اور اس حیثیت میں اردو کی ترویج و ترقی اور اعلیٰ درجے کی اردو کتابوں کی اشاعت میں مصروف ہیں۔ دوسری طرف اردو لسانیات کی ماہر اور اردو زبان سے متعلق مطالعات و اشتغالات میں منہمک ہیں۔ انھوں نے میسوری کا اردو کا دلچسپ مطالعہ "میسوری اردو اور تامل" کے نام سے چند سال ہوئے شائع کیا تھا۔ اب انھوں نے لسانیاتی موضوعات پر مبنی اپنے مضامین کا مجموعہ "شعور زبان" کے نام سے شائع کیا ہے جس میں بعض بڑی خیال انگیز باتیں ہیں۔ کتاب میں ایک مضمون ہندوستان میں اردو کے فروغ اور ترقی کے موضوع پر ہے۔ ایک مضمون بطور خاص کرناٹک میں اردو کے مسائل کے بارے میں ہے دو مضامین خالص لسانیاتی موضوع پر ہیں۔ ایک مضمون صوتیات پر بہت انوکھا ہے (عنوان: "اصناف تکلم") اور ایک مضمون کلام اکبر میں انگریزی الفاظ کے مطالعہ پر مبنی ہے۔

زبان سے متعلق آج کل جس علم کا زور ہے اسے Linguistics (لسانیات) کہتے ہیں۔ اس سے قبل جس علم کا دور دورہ تھا اسے Philology کا نام دیا جاتا ہے (اردو میں اس کے لئے کوئی مناسب لفظ نہیں) لسانیات وہ علم ہے جس میں زبان کے خصائص اور صفات کو بیان کرتے ہیں یعنی اس میں اس بات سے بحث کرتے ہیں کہ کسی معاشرے میں (یا کسی زمانے میں) کوئی زبان کس طرح کی تھی (ہے) اور اس کے نمایاں پہلو کیا ہیں (تھے)؟ لہٰذا لسانیات کا علم زبان کے Synchronic (ایک زمانی) مطالعے کا علم ہے۔ اس کے برخلاف Philology میں زبان کے ارتقا، الفاظ کے معنی میں عہد بہ عہد تبدیلی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

غور سے دیکھیں تو لسانیات اور Philology میں کچھ ایسا بعد المشرقین بھی نہیں۔ قدیم سنسکرت ماہرین الفاظ کے معانی میں تبدیلی و ارتقا کے مطالعے کو بڑی اہمیت دیتے تھے کیوں کہ اس سے متن کے معنی قائم کرنے اور ان کا مطالعہ کرنے میں بڑی مدد ملتی ہے اور آج لاتشکیل Deconstruction کے مویدین کہتے ہیں کہ کسی متن کے معنی پر بحث کے لئے اس کے الفاظ کے موجودہ معنی ہی نہیں، بلکہ ان کے معنی بھی کارآمد ہیں جو ان کی اصل زبان میں، اور ان زبانوں میں متداول ہیں (تھے) جن سے گزر کر وہ لفظ ہم تک پہنچا ہے۔ مثلاً اگر کسی متن میں لفظ "زبان" استعمال ہوا ہے تو خود لفظ "زبان" کے جو معنی فارسی میں ہیں، اس کی جو شکلیں فارسی میں ہیں (تھیں) اور جن معنی میں یہ لفظ اردو میں استعمال ہوا ہے (ہوتا ہے) وہ سب معنی مطالعہ متن میں کارآمد ہیں۔

اس نکتے کو نظر میں رکھ کر تو فہمیدہ بیگم کے یہاں لسانیات اور Philology کا عمدہ امتزاج بڑا خوشگوار معلوم ہوتا ہے اور ان دونوں علوم کی سرحدوں کو وسیع کرنے میں مدد ہو سکتا ہے۔ مثلاً اپنے مضمون "اردو اسم جمع میں اضافہ کا رجحان" میں انھوں نے انگریزی الفاظ کو انگریزی جمعوں اور انگریزی الفاظ کو اردو جمعوں کے ساتھ استعمال کرنے کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ اردو میں اسم جمع کی علامتوں میں اضافہ ہو رہا ہے اور کئی علامتیں تقریباً اسی وقت سے مروج ہیں جب کہ زبان ابھی اپنے ارتقائی کی مدارج طے کر رہی تھی۔ "انگریزی جمعوں کے رجحان پر ان کا فیصلہ ہے کہ اخباروں میں زیادہ مستعمل ہیں۔ اور ان کی "زبان بڑی عجیب و غریب ہو گئی ہے" انھوں نے سوال اٹھایا ہے کہ "کیا ہم اردو والے انگریزی جمع کی ان علامتوں کو اردو قواعد کے حصے یا جز کی حیثیت سے تسلیم کریں اور اگر تسلیم کر لیں تو جمع کی علامت کیا ہوگی؟" ماہر لسانیات ہونے کے باعث وہ زبان میں موجود صورت حال کو اچھا یا برا نہیں کہتیں لیکن وہ زبان کے بولنے اور لکھنے والوں کے لئے دلچسپ نکتہ یہ ضرور اٹھاتی ہیں کہ "پلیٹ" کی جمع "پلیٹوں / پلیٹیں" ہوں یا "پلیٹس"؟

یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اس صدی کے وسط میں انگریزی الفاظ کو اردو جمعوں کے ساتھ ہی بولنے کا رجحان قائم ہو گیا تھا۔ آٹھویں اور نویں دہائی میں لیکچر کی جمع "لیکچرز"، نوٹ کی جمع "نوٹس"، "اسٹوڈنٹ" کی جمع "اسٹوڈنٹس" وغیرہ کا رجحان ترقی پا رہا ہے۔ میں اسے بہت برا سمجھتا ہوں لیکن یہ الگ بحث ہے فہمیدہ بیگم نے جمع کے موضوع پر ایک اور مضمون شامل کتاب کیا ہے جس میں شاہ برہان الدین جانم کی "حکمۃ الحقائق" کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ وہ کہتی ہیں کہ علامت جمع الف و نون اردو کے ہر مستعمل اسم کے ساتھ جوڑی جا سکتی ہے۔ اس میں مشکل یہ ہے کہ انگریزی کے بہت سے اسماء جو اردو میں مستعمل ہیں ان میں علامت جمع الف و نون نہیں لگتی کیا ان کی مراد یہ ہے کہ "اسکول" کی جمع "اسکولان" درست ہے یا صرف ممکن ہے؟ اگر ممکن ہے تو بات بدل جاتی ہے کیوں کہ ماہر لسانیات کو درست یا نادرست کی بحث سے براہ

راست علاقہ نہیں ہوتا۔

اکبر الٰہ آبادی پر مضمون میں فہمیدہ بیگم نے انگریزی الفاظ کے بارے میں اکبر کے رویے کا مطالعہ کیا ہے۔ لیکن یہ بات صاف نہیں ہوتی کہ انگریزی الفاظ کی کثرت، جو اکبر کے کلام میں ہے، اس سے اکبر کی طنزیہ مزاحیہ شاعری پر کیا اثر پڑا۔ یہ بحث ان کے موضوع سے غالباً خارج بھی ہے۔ لیکن انھوں نے جگہ جگہ اکبر کے کلام پر رائیں بھی دی ہیں اس لئے توقع ہوتی ہے کہ یہ مسئلہ بھی زیر بحث آئے گا۔ ممکن ہے وہ اپنے اگلے مضمون میں اس سوال پر روشنی ڈالیں۔

"شعور زبان" کا مطالعہ ہر اس شخص کے لئے مفید ہوگا جسے اردو زبان اور اس کے مسائل سے دلچسپی ہے۔ کتابت و طباعت روشن اور دلپذیر ہے۔

——— شمس الرحمٰن فاروقی

بے شناخت • ناصر بغدادی • ندا پبلی کیشنز گلشن اقبال کراچی • پچہتر روپے

زیر تبصرہ مجموعے میں اکیس افسانے شامل ہیں پہلا افسانہ "ابد کا تنہا سفر" اسلوب کے لحاظ سے دوسرے افسانوں سے مختلف تجریدی افسانہ ہے اس افسانے میں شروع سے آخر تک پراسراریت اور غیر واضح صورت حال قائم رہتی ہے اس کے ساتھ ایک متاثر کن الیہ فضا بھی ہے جو افسانے کے اختتام تک شاعرانہ کیفیت میں تبدیل ہو جاتی ہے انسانی زندگی کے کرب اور المناکی کو مصنف نے متاثر کن انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے "ابد کا تنہا سفر" کے علاوہ دوسرے افسانے موضوع کی وضاحت کے ساتھ ابتدا سے انتہا کو پہنچتے ہیں۔ "بے شناخت" میں پاکستان کی موجودہ صورت حال اور لوگوں کی زندگیوں پر پڑنے والے اس کے اثرات کو ظاہر کیا گیا ہے اور یہ کہ تمام تر انتشار کے باوجود انسان کی پہچان اور تشخص اپنے وطن میں ہی ممکن ہے۔ افسانہ "ماتم" ظاہر داری اور سماج کی وضع کردہ حد بندیوں کے درمیان جینے والے انسانوں کی کہانی ہے۔ یہ وہ انسان ہیں جن کے اعمال ان کے ضمیر یا لاشعور کے برخلاف ہوتے ہیں۔ افسانے کے مرکزی کردار چھوٹی کا ہو کی موت پر آنسو بہانا اس میک اپ کی طرح ہے جو ظاہر کو خوبصورت بنانے کے لئے کیا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ "اذان" "آدھا گناہ، آدھی عبادت" "دل ڈوبنے کا منظر" "لوگ کہتے ہیں" "اجالا" "اجالا راستہ" "بہن کی گالی" "کنیا دان" "تصویر کے زخم" "پچھلی شب کا غم" اور دوسرے افسانوں میں تقریباً ہر طبقے کے مختلف المزاج کردار اپنی خوبیوں، خامیوں، محبتوں اور نفرتوں کے ساتھ زندگی کے بعض اہم پہلوؤں کو روشن کرتے ہیں ان افسانوں میں خاصا تنوع ہے لیکن طرز اظہار، زیادہ سے زیادہ الفاظ میں کیفیات بیان کرنے کی کوشش اور مشاہدے کی کمی کے سبب مصنف نے قاری اور کرداروں کے درمیان ایک ایسا فاصلہ قائم کر دیا ہے جہاں سے کردار نظر تو آتے ہیں لیکن ان کی پہچان نہیں ہو پاتی ہے۔ ان کی ذات کے وہ پہلو بھی روشن نہیں ہوتے جو کسی رد عمل کے محرک ہوتے ہیں۔ مصنف نے زبان و بیان پر خاصی توجہ دی ہے لیکن یہ چمک دمک افسانوں کی دوسری خوبیوں کی کمی کو پورا نہیں کر سکی بلکہ بعض جگہ غیر زبان سے ترجمہ کرنے کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر "لوازمات کی کارکردگی" "استعجاب کی فراوانی" "جسم وافر غصے سے سرخ ہو گیا" وغیرہ وغیرہ۔

افسانوں میں طنزیہ عناصر ابتدا سے ظاہر ہو کر بعض جگہ فنی حدود کو توڑتے ہوئے میلو ڈرامیٹک انداز میں اختتام کو پہنچتے ہیں۔ افسانہ نگار کی جذباتی وابستگی نے افسانوں کو کمزور کر دیا ہے اور اکثر افسانے محض واقعہ تک محدود رہ گئے ہیں۔

کتابت، طباعت اور سرورق بے حد خوش رنگ اور دیدہ زیب ہیں۔

——— محسن خاں

مغنی تبسم کی غزلوں کا مجموعہ

مٹی مٹی میرا دل

شائع ہو چکا ہے

قیمت — پچاس روپے

رابطہ :- وکاس پبلشنگ ہاؤس

۵ - انصاری روڈ نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

کہتی ہے خلق خدا

● شب خون شمارہ نمبر ۱۶۰ میں شرح میر کی تازہ ترین قسط میں فاروقی صاحب نے نور العین واقف کا بہت خوبصورت شعر مقتبس کیا ہے۔ فارسی ادب کا ایسا گہرا اور وسیع علم اس وقت شاید ہی کسی نقاد کو حاصل ہو۔ دماغ کے بارے میں نپولین کے تعلق سے PIGEON HOLES والی بات فاروقی صاحب پر بھی صادق آتی ہے۔ ان کے تبحر علمی کو دیکھتے ہوئے ان سے یہی گذارش کرنا چاہوں گا:

برآور ہر چہ اندر سینہ داری
سرودے، نالۂ، آہے، فغانے

واقف کا شعر جس حال میں چھپا ہے اس کا پہلا مصرعہ غور طلب ہے۔ فاروقی صاحب کا ترجمہ UNFAITHFUL ہو گیا ہے اردو ترجمے کی دو صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(۱) وہ طفل سیم تن کہ بٹھایا میں نے آنکھ میں اس کو
(۲) وہ طفل سیم تن کہ بٹھایا مجھکو آنکھ میں اپنی

قارئین کی اطلاع کے لیے عرض ہے کہ جناب ہرگانوی کی غزل بحر ہزج مثمن مقبوض ہتم میں ہے۔ جناب رؤف خیر کی غزل بحر مدید مثمن مشکول میں ہے۔ انھوں نے تفاعیل کے انتخاب میں غلطی کی ہے۔ صحیح موازین لکھے دیتا ہوں، نوٹ کریں: فعلات فاعلن فعلات فاعلن۔ واضح ہو کہ موازین کی اناپ شناپ ترتیب وضع کر کے اخفش یا عروضی نیشاپوری نہیں بن سکتا۔ آپ کوئی بھی ترتیب وضع کر کے وہ مروجہ بحروں کی مزاحف صورتوں میں سے کسی ایک میں ہوتی۔ ہمارے عروضیوں نے زحافات کا نظام ہی ایسا بنا دیا ہے۔ عروض کا گھوڑا بے لگام نہیں بھاگ سکتا تب یہ ہے کہ ہر مزاحف صورت میں شعر گوئی مستحسن نہیں۔ بعض صورتوں میں موزوں کلام بھی ناموزوں لگتا ہے۔ مثلاً ہرگانوی کی غزل۔ مگر یہ بھی ہے کہ نئی نئی مزاحف صورتوں کی تلاش ازبس ضروری ہے ورنہ پامال بحروں کی غزلوں میں مضامین بھی پامال ملیں گے۔ عرفان صدیقی کی دوسری غزل بحر متدارک مثمن سالم مضاعف میں ہے۔ شفیق فاطمہ کی نظم بحر ہزج میں ہے اور ہاں خاکسار کی غزل میں چھپائی کی چند غلطیاں ہیں۔ دست خام ہے (دست خام میں ہے) ہبول (سیول[1]) ادھری مری (ادھر مری) حیات ترے (حیات تیرے) شکستہ تار (شکستہ تارم) غزل کا آخری قافیہ مطب چھپ گیا ہے۔ یہ حطب ہے۔ حطب بمعنی جلانے کی لکڑی۔ کاتب صاحب نے تخفیف و تنزار کی رعایت سے صحیح غلطی کی ہے۔ ایک صاحب کی غزل میں "موسم تلوار" سے ملاقات ہو گی۔ بقول شخصے ؎

نہ پا ہے رکاب میں، نہ ہی دست خام میں ہے مہار ادب
بہ معرکۂ فنون لطیفہ حال جدیدیوں کا عجب

ارشد جمال حشمی کا تعارف ناکافی ہے۔ وہ بنگال کے سینئر شاعر اور فارسی کے اسکالر جناب حشم الرمضان کے فرزند ارجمند ہیں۔ نئے شاعروں کی بھیڑ میں بھی ہونہار ہے۔

(۲)

ضمیر الدین مرحوم کے ناتمام ناول کا مقتبس باب (شب خون شمارہ نمبر ۱۶۱) ایک عظیم ترکہ ہے۔ وحید اختر کی ایرانی نظمیں زوردار ہیں۔ پارسیوں کے قبرستان دخمہ کے لیے مینار خاموش TOWER OF silence کی ترکیب خوب ہے۔ موزونیت کا برتاؤ استادانہ ہے۔ غیر ملکی ناموں کے تلفظ کے بارے میں فاروقی صاحب کی رائے درست ہے۔ عبید صدیقی کا کلام غضب کا اوریجنل ہے

کلکتہ
اقبال کرشن

جناب، اقبال کرشن کا ترجمہ دوسرا بالکل غلط ہے۔ نشاندم = میں نے بٹھایا (بسایا) بہ دیدہ اش = اس کو آنکھ میں۔ میں نے ترجمہ کیا ہے "وہ طفل سیم تن جسے میں نے اپنی آنکھوں میں بسایا تھا" اقبال کرشن صاحب کا ترجمہ نمبر ا بھی یہی ہے "بٹھایا میں نے آنکھ میں اس کو" یہ بھی ظاہر ہے کہ جس آنکھ میں بٹھایا وہ معشوق کی یا کسی اور کی

---

[1] ہبول (سیول)۔ سیول جمع ہے سیل کی

آنکھ تو ہو نہیں سکتی۔ اپنی ہی آنکھ ہو سکتی ہے۔

لکھنؤ — شمس الرحمٰن فاروقی

● شب خون ۱۶۱ اس وجہ سے زیادہ پسند آیا کہ جدیدیت کے مضمرات کے تحت جو کچھ لطف الرحمٰن نے لکھا ہے۔ ان پر غور و فکر کرنے کی ضرورت ہے۔ پہلے جنگوں میں صرف سپاہی اور فوجی مرتے تھے لیکن جدید ٹکنالوجی کی نئی نئی جنگی ایجادات کے ساتھ بے قصور معصوم شہریوں کے قتل عام میں حیرت انگیز اضافہ ہوا اس کی چھوٹی سی مثال امریکہ اور عراق کی جنگ ہے۔ امریکہ کی جنگی دیوانگی نے بے قصور شہریوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ آج بھی وہ جنگ بندی کے باوجود عراق پر دوبارہ حملے کی تیاری کر رہا ہے۔

رانچی — ایم۔ اسلم پرویز

● وحید اختر کی نظمیں شمارے کی جان ہیں۔ میری طرف سے انھیں مبارکباد گوش گزار کریں۔ رفیق راز کی غزلیں بہت خوب ہیں۔ البتہ ان سے شکایت ہے کہ اپنے ارد گرد سے اصطلاحات و تراکیب چن لینے میں وہ بخل سے کام لیتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا مضمون پڑھ کر تشنگی کا احساس باقی رہتا ہے۔ ہر چند کہ ساختیات مغربی ممالک میں نہ صرف established ہوا ہے بلکہ وہاں پر اس نے "لسانیات" میں انقلاب برپا کیا ہے لیکن اردو دان طبقہ کے لئے اس کی حیثیت طفل شیر خوار کی ہے۔ بہتر ہوتا کہ یہاں پر اس کی انگلی پکڑ کر اس کو اپنے مقام کی طرف رہنمائی کی جاتی۔ فاروقی صاحب کے مضمون میں رومان جیکب سن اور سائیسیر کے نقطۂ نظر کی کمی بری طرح کھٹکتی ہے۔

کشمیر — نذیر آزاد

● شب خون نمبر ۱۶۱ میں وحید اختر، شمس الرحمٰن فاروقی اور لطف الرحمٰن بالخصوص اور دیگر مشمولات بالعموم پسند آئیں۔

دربھنگہ — منیر سیفی

● شب خون شمارہ ۱۶۱ میں شامل پہلا افسانہ "گنگا سے گنگا تک" ضمیر الدین احمد مرحوم کا مجھے انتہائی پسند آیا۔ اس شمارے میں ایک سے ایک وقیع چیزیں شامل ہیں لیکن ان میں عبید صدیقی کی غزلوں نے مجھے بہت متاثر کیا۔ لطف الرحمٰن صاحب کا مضمون جدیدیت کے مضمرات INFORMATIVE ہے۔

دہرہ دون — راشد جمال فاروقی

● غزلوں کی اشاعت کا شکریہ۔ لیکن کاتب صاحب کی مہربانی سے اشعار بےحد مجروح ہوئے ہیں۔ پہلی غزل کے تین اشعار پر مستقل نظر کرم رہی ہے۔ مطلع میں "سبھوں کے اپنے موسم" کی جگہ "انھیں اپنے موسم" دوسرے شعر میں "رات کا" کی جگہ "رات کے" تیسرے شعر میں "وہی ہے منظر" کی جگہ "رہی ہے منظر" دوسری غزل کے مطلع میں "کا" حذف ہو گیا۔ پھر تیسری غزل میں "فسانہ ہے نہ فسوں" کی جگہ "فسانہ ہے نہ جنوں" وغیرہ اغلاط نے بڑی بےلطفی پیدا کر دی ہے دوسرے شعراء کی غزلوں کے اشعار میں بھی بعض اغلاط ملتی ہیں۔ کتابت پر ذرا توجہ دی جائے تو لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

شمارہ پسند آیا وحید اختر صاحب کی نظموں نے ن م راشد کے اسلوب کی یاد تازہ کر دی ویسے موضوع کی سطح پر بڑا فرق ہے۔ اور وحید اختر راشد سے زیادہ involved نظر آتے ہیں اور کچھ تھوڑے سے committed بھی۔ "درفش کاویانی" میں خاص قسم کی جھنکار سنائی دیتی ہے یا تاویل تو اجتہاد کی آواز ہے یا احتجاج کا آنسو سے خدا کا گھر اور بی کا۔ وقت دمشق کے تخت سے دبا ہے تاریخ میں چھپے ہوئے ملوکیت کے مظالم اور اموی سے استبداد کی بڑی دلسوز آواز ہے۔

ہلال ماہ عزا مژہ پر فلک کی پھر سے چمک رہا ہے
تمام شہر و دیار و قریہ سیاہ پوش و فغاں بہ لب ہیں
شہی کے طشت طلا میں فرق بریدۂ حریت دھرا ہے

یوم عاشورہ کی علامتیت قابل مطالعہ ہے۔ وحید اختر کو اسقدر قریب سے دیکھنے کا موقع پہلی بار ملا ہے۔

"بارث نے کیا کہا؟ ایک خط اور اس کا جواب" قابل مطالعہ ہے۔ وربالجد ضیاتی فکر پر سوچنے اور سمجھنے کا راستہ فراہم کرتا ہے ویسے تو سے جڑے ہوئے موضوعات بہت زیادہ پرکشش نہیں۔ پھر بھی اس کا

NEO HISTORICAL ردیہ یا اسکی شمولات میں عمرانی یا تہذیبی حوالے کچھ دلچسپ شقیں پیدا کرتے ہیں WRITING WRITES بڑا معنی خیز مقولہ ہے لیکن دل شکن بھی۔ NOT THE WRITER ہر فن میں فنکاری کی نمائندگی سے انکار تو کرتا ہی ہے میں سمجھتا ہوں یہ فکر کی سطح پر ONENESS کی نفی بھی کرتا ہے۔ تتمۂ کلام یہی ہوگا کہ کوئی رائٹنگ ORIGINAL نہیں ہے۔ متن کا وہ نہ ہونا جو مصنف نے بیان کیا ہے اور اسے INTERPRETIVE COMMUNITY کے حوالے کر دینا بڑی ناانصافی ہے۔ لفظ اور حقیقت کے درمیان کا تطابق دراصل لفظ اور اس کے خالق کے درمیان کا تطابق ہے۔ میں ذاتی طور پر اس سطر کا قطعی دوسرا معنی نکال کر خود کو تشفی بخشتا ہوں یعنی تحریر خود لکھتی ہے مصنف نہیں لکھتا یعنی متن خود اپنا معنی پیدا کرنے کے لئے کافی ہے اس میں وہ مصنف کے تعاون کی محتاج نہیں۔

گیا

یین تابش

● شب خون شمارہ ۱۶۱ کے وسیلے سے عبید صدیقی کی غزلیں پڑھنے کو ملیں بہت جی خوش ہوا۔ ان غزلوں کی خوبصورت زبان گہری سوچ اور احساس کی تیز دھار سیدھا دل پہ اثر کرتی ہیں مجھے یقین ہے کہ اگر عبید صدیقی نے اپنا سلسلۂ سخن قائم رکھا تو وہ اردو زبان و بیان کے تمام امکانات کو کام میں لا کر اپنے شعور و احساس سے اردو شاعری کو بہت کچھ دے سکتے ہیں۔ ان کی غزل کا ایک مطلع اس طرح چھپا ہے (بغیض کتابت)

جان من ایسی سزامت دینا مجھے
میں سفر میں ہوں سلامت دے مجھے

یہ مطلع اس طرح رہا ہوگا

جان من ایسی سزامت دے مجھے
میں سفر میں ہوں سلامت دے مجھے

اس طرح یہ مصرع بھی ؎ اپنے دامن کو ہوامت دے مجھے
اس طرح رہا ہوگا اپنے دامن کی ہوامت دے مجھے

دھی محمد دھی
میرٹھ

● واقعی یہ مسرت کی بات ہے کہ "شب خون" میں اکثر دقیق اور جدید اوزان میں لکھی ہوئی غزلیں شایع کی جاتی ہیں۔ وہ غزلیں جو عروضی رعایتوں کی حامل ہیں دلپذیر ہوتی ہیں۔ عروضی تنقید لازمی ہے کہ بحث کی نئی راہیں کھلیں اور نئے اصول (عروضی دائرے کے اندر) وضع ہوں۔ "شب خون" نومبر دسمبر ۸۸ء میں دقیق وزن میں کمال احمد صدیقی کی دو غزلیں شایع ہوئی تھیں جو اس وزن میں غالباً اردو شاعری کی پہلی غزلیں کہی جا سکتی ہیں۔ ایک شعر ؎ تم نے بلایا مجھکو تو آیا ہوں میں
اپنا نہیں تو بیگانہ، کچھ تو کہو

وزن: ۔ مُستَفعِلُن مَفَاعِیلُن مُستَفعِلُن مَفَاعِیلُن۔

جنوری فروری ۹۱ء کے شمارے میں رؤف خیر کی غزل بروزن فَعِلُن مَفَاعِلُن فَعِلُن مَفَاعِلُن (نوٹ: میں غالباً کتابت کی غلطی سے اس کا وزن فعلن مفاعلن فعلن مفاعلن شایع ہوا ہے) مطلع کے سوا تمام شعر وزن میں ہیں۔ مطلع دیکھئے۔

؎ المیہ فناری ذات ہے بہ ہے
نظریۂ بقا ترے نام ہی تو ہے

"اَلمِیَہ" کو بروزن فاعلن یا پھر "اَلَم + یہ" بروزن فعولن موزوں کیا جا سکتا ہے نہ کہ فَعِلُن (بہ تحریک عین)۔ "نظریہ" کو بروزن مفاعلن یا پھر "نظریہ" کو بروزن مُفتَعِلُن موزوں کیا جا سکتا ہے۔ اور یہ بروزن فَعِلُن (بہ تحریک عین) ناموزوں ہے۔ غالباً رؤف خیر صاحب سے چوک ہوئی ہے۔ اقبال کرشن سے بحر وافر مثمن سالم میں غزل کہتے ہیں کہیں کہیں لغزش ہوئی ہے اور چند مصرعے خارج از بحر و وزن ہو گئے ہیں۔ ذیل میں ایک مصرع مع تقطیع دیکھئے

؎ نہ پا ہے رکاب میں نہ ہی دست خامہ ہے مہار ادب

نہ پا ہے رکا = مَفَاعِلَتُن۔ ب میں نہ ہی دس = مَفَاعِلَتُن۔ ت خامہ ہے مہ = مَفَاعِلَتُن۔۔۔ باقی جز ار ادب بروزن مفاعلن ہے نہ کہ مَفَاعِلَتُن۔

؎ جدھر صف دشمناں تھی کھڑی ادھر تھی صدائے ترک حرب

اس مصرعے سے متعلق فٹ نوٹ میں لکھا ہے حَرَبْ یہ رائے مفتوحہ ہر چند غلط است مگر خود شاعر اس غلطی کا مرتکب ہے۔ کیوں کہ "ع" ترک حَرُبْ ہے" مفاعلان پر درست ہے نہ کہ مَفَاعِلَتُنْ پر اگر حَرَبْ میں رائے مفتوحہ ہوتا تو وزن مَفَاعِلَتُنْ پر "ع ترک حرب" موزوں ہوتا اور بحر وافر مثمن سالم میں مصرع درست ہوتا — " نہ ہی دست خامہ ہے مہار ادب" میں دو غلطیاں ہیں پہلی یہ کہ دست خامہ میں مہار ادب کا محل ہے۔ دوسری یہ کہ دست خامہ نہیں بلکہ " صریر خامہ" وغیرہ ہو سکتا ہے۔ " دست خامہ" چہ معنی دارد؟

ع یہ منکر باطل ازلی ہے رہن عتاب وغیظ وغضب

اس مصرعہ میں " منکر باطل ازلی" سمجھ میں نہیں آیا۔ مزید براں وہ " رہن عتاب وغیظ وغضب" کیوں ہوا (حالاں کہ رہین عتاب و غیظ وغضب کا محل ہے) — " یہ" کس کی طرف اشارہ ہے اور فاعل کون ہے۔ مصرعے میں یا پورے شعر میں مذکور نہیں۔

ع بھٹکنے لگا ہے چمن حیات ترے گناہوں کا بولہب

ع ہے ساز فغاں شکستہ تار ہے لحن فغاں نحیف و نزار

چمن حیات یعنی عرصۂ حیات کو گناہوں کا بولہب کہنا بھی عجیب ہے۔ چمن حیات کا بھٹکنا بھی سمجھ میں نہیں آتا۔ ساز فغاں شکستہ کا ہے مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ساز طرب سالم ہے — ساز فغاں کو شکستہ کہہ دینا کافی تھا۔ " شکستہ تار" حشو ہے۔ فغاں میں لحن تلاش کرنے کی بات بھی کوئی معمہ لگتی ہے۔ علاوہ ازیں پہلے مصرعے کا (جو خود گنجلک ہے) مصرعہ ثانی سے رابطہ کیا ہے — ؟ نیز دونوں مصرعے بحر و وزن سے بھی خارج ہیں — " نحیف و نزار" مفاعلتان پر موزوں کیا ہے جو غلط ہے کیوں کہ عِلَتُنْ فاصلۂ صغرا ہے اور اس پر تسبیغ یا تخنیق کا عمل نہیں کیا جاتا۔ مناظر عاشق کی غزل بر وزن مَفاعلن فعول مفاعلن فعول۔ کامیاب غزل ہے۔

کولار — انور مینائی

● " شب خون" واحد پرچہ ہے کہ اس کا انتظار ہمیشہ رہتا ہے اس بار بھی کافی انتظار کے بعد پرچہ ملا ایک بھرپور پرچہ۔ جتنا انتظار کیا اتنی ہی لذت اس کو پڑھنے میں ملی پرچہ ہاتھ میں آنے کے بعد چھوٹتا ہی نہیں۔ اس بار میری تخلیقات میں کتابت کی غلطیاں رہ گئی ہیں نظم " ریت کیوں سما گئی" کی تیسری لائن میں " سمندروں میں" کی بجائے " سمندر میں" اور دوسری نظم کی پہلی لائن کھٹکھٹاتا ہے کوئی کے بجائے کھٹکھٹاتا ہے کوئی چھپا ہے اس طرح غزل کا یہ مصرعہ کبھی بھی مکمل نہ ہو سکا کے بجائے مکمل کبھی بھی نہ ہو سکا چھپا ہے۔

اودے پور — شاہد عزیز

● شمارہ ۱۶۲ میں میری دو غزلیں شائع کی گئیں بہت بہت شکریہ ایک زمانے ناچیز کا کلام شب خون میں شائع ہو رہا ہے پہلی ایسا شاید کبھی نہیں ہوا جو اس بار ہوا ہے میری دوسری غزل کے مطلع [illegible] کاتب نے جس کی وجہ سے مطلع بے وزن ہو گیا ہے۔

میرا مطلع یوں تھا

اک گھنا سا شجر مرے بازو
ہر پرندے کا گھر مرے بازو

جسے کاتب صاحب نے اصلاح کر کے یوں کر دیا

سرخ سرسبز یہ شجر مرے بازو
ہر پرندے کا گھر مرے بازو

ایک معیاری رسالے کے لیے اس طرح کی اصلاح کر کے کلام شائع کرنا کہاں تک درست ہے؟ پتہ نہیں شب خون میں یہ سلسلہ کب سے چل پڑا ہے کہ تخلیق کار کی مرضی کے خلاف اس کی تخلیق میں اصلاح کر دی جائے[1]

اودھین — رشید امکان

---

[1] ادارہ اس غلطی کے لیے معذرت خواہ ہے۔ ترمیم کہیں کی تھی اور چھپ کہیں گئی۔

● سب سے پہلے تو میں یہ اعتراف کر لوں کہ میں "شب خون" کا باقاعدہ قاری نہیں رہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جب کبھی شب خون اٹھایا الجھن سی ہونے لگی ایسا لگا گویا کسی نامانوس زبان کا رسالہ دیکھ رہا ہوں۔ خواہ افسانہ ہو غزل ہو نظم ہو یا تنقیدی مضامین۔ ہر جگہ وہی گنجلک اور پیچیدہ طرز تحریر جو مجھ جیسے کم علم شخص کی سمجھ سے باہر ہے۔

چند روز قبل شمارہ نمبر ۱۶۲ پر نظر پڑی تو اس خیال سے اٹھا لیا کہ شاید اب اس کے رویے میں تبدیلی آئی ہو کیوں کہ جدیدیت کی چڑھتی ندی میں ٹھہراؤ آ گیا ہے اور اب جتنے بھی ادبی رسائل نکل رہے ہیں سب نے اعتدال پسندی کو اپنا لیا ہے مگر یہ دیکھ کر افسوس ہوا کہ شب خون ابھی بھی لکیر کا فقیر بنا ہوا ہے وہی پرانا انداز جو آج سے بیس برس قبل تھا آج بھی قائم ہے۔

اقبال متین کی کہانی "چھت" "ایوان اردو" میں دوسری بارش پہلی چھت کے عنوان سے شایع ہو چکی ہے بقول محبوب الرحمن فاروقی (مدیر آجکل) آجکل کے ادیب جمود پراس کا شکار ہو گئے ہیں۔ شب خون میں یہ کہانی گیارہ صفحات پر محیط ہے جبکہ ایوان اردو میں اسے مختصر کر کے تین صفحات تک محدود کر دیا گیا ہے اور ایوان اردو میں یہ کہانی زیادہ بہتر شکل میں ہے۔ محسن خاں کی کہانی "خواب" کسی حد تک پسند آئی۔

محترمہ غزالہ شمین اپنے خط میں لکھتی ہیں،

"بچوں کے رسائل میں مکتوب نگاروں کی معصوم خواہش (اپنا نام چھپا ہوا دیکھنا) کا نفسیاتی پہلو تو سمجھ میں آتا ہے لیکن شب خون میں ایسے خطوط شایع کر کے صفحے ضائع نہ کریں تو کرم ہوگا۔ شمس تبریز خاں، فاروق شفق، ممتاز صنم، مصطفیٰ مومن، صفدر خاں کے خطوط تعریفی اور تاثراتی ہیں۔ خطوط ایسے شایع کریں جو سوالات اٹھاتے ہوں یا مقالات میں نئے گوشوں کی بازیافت کرتے ہوں۔"

لیکن خود غزالہ شمین کے خط کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے۔ ان کے خط میں کون سا سوال اٹھایا گیا ہے یا کس مقالے میں نئے گوشوں کی بازیافت کی گئی ہے

اقبال حسن آزاد
مونگیر

اس بزم میں

● اقبال کرشن کا بھوتی بھوشن بندوپادھیائے کی کتاب "پتھیر پنچالی" کا اردو ترجمہ ساہتیہ اکاڈمی نئی دہلی سے شایع ہو چکا ہے۔

● احمد محفوظ الہ آباد کے نوجوان شاعر ہیں ان دنوں جواہر لعل یونیورسٹی نئی دہلی میں ایم۔ فل کے طالب علم ہیں۔

● خورشید احمد شعبۂ اردو دہلی گڑھ میں استاد ہیں انھوں نے حالی پر بھی بعض بہت عمدہ مضامین لکھے ہیں۔

● ذکاء الدین شایاں کا مجموعہ "ریگ سیاہ" دوبارہ پاکستان سے شایع ہوا ہے، ان کی کتاب "اٹھارہویں صدی کی فرہنگ جلد اول بھی گزشتہ برس منظر عام پر آ چکی ہے۔

● زبیر رضوی کی ادارت میں نکلنے والا ذہن جدید اور محمود ایاز کے "سوغات" کا دوبارہ اجرا گذشتہ دنوں میں اردو دنیا کی بہترین خبریں ہیں۔

● سید سراج الدین اجملی الہ آباد کے نوجوان شاعر ہیں ان دنوں دہلی یونیورسٹی میں ایم فل کے طالب علم ہیں۔

● شمس الرحمن فاروقی دل کے بائی پاس آپریشن کے بعد صحت مند ہو کر واپس لکھنؤ پہنچ گئے ہیں (اپریل ۱۹۹۲ء) ان کی کتاب شعر شور انگیز کی تیسری جلد چند ہفتوں میں طبع ہو کر آنے والی ہے۔ فاروقی نے چوتھی جلد پر دوبارہ کام شروع کر دیا ہے۔

● گیان چند امریکہ کے سفر سے واپس آ کر لکھنؤ میں مقیم ہو گئے ہیں ان کا مجموعۂ کلام "کچے بول" حال ہی میں شایع ہوا ہے اس سے کچھ پہلے ان کی زبردست کتاب "تحقیق کا فن" بھی منظر عام پر آئی تھی۔

● وحید اختر کے مراثی کا مجموعہ کربلا تا کربلا چند دنوں ہوئے شایع ہو گیا ہے۔ ہم اس پر اظہار خیال جلد ہی کریں گے۔

گاندھی جینتی پر خوشگوار اتفاق

بری الفسادات صوبے اور بے ہراس معاشرے کے عہد کے ساتھ آپ کی حکومت کے ۱۰۰ کامیاب دن

● **نظم وضبط** :۔ بری الفساد صوبے، بے ہراس معاشرے اور دباؤ سے آزاد انتظامیہ بنانے کا عہد

— ہر شہری کی جان ومال اور عزت کے تحفظ کی گارنٹی

— غیر سماجی عناصر کے خلاف چلائی گئی مہم کی زبردست کامیابی

● **زرعی ترقی** :۔ مرکزی حکومت کے ذریعہ بڑھائی گئی کھاد کی دروں میں کمی کرنے کے لئے ۱۲ کروڑ روپے کی گرانٹ دے کر کاشتکاروں کو راحت۔

— کسانوں کو کم اور وسط مدتی کوآپریٹو قرضوں کے لئے نابارڈ کو 575 کروڑ روپے کی گارنٹی۔

— جیسم / پائرائٹ پر سیلس ٹیکس کے خاتمہ کا فیصلہ

— پہاڑی علاقے کے سیب پیدا کرنے والوں کے مفاد کے لئے سیب بازار قیمت اسکیم لاگو کرنے کا فیصلہ۔

— بارانی (رین فیڈ) کاشت کے لئے قومی واٹر ریزرو واٹر ڈیولپمنٹ پروگرام کی توسیع۔ پہلی بار صوبے کے 47 ضلعوں کے 188 ترقیاتی بلاکوں میں چالو کرنے کا فیصلہ۔

— 30 لاکھ گنا کسانوں کے مفاد میں گنے کی زیادہ سے زیادہ سپلائی کے لئے سٹا پالیسی میں تبدیلی۔

— گنا پرائی سیشن ۹۱-۹۰ کو مکمل ادائیگی کے لئے 66 کروڑ روپے کی اضافہ رقم کی منظوری۔

— کوآپریٹو کم مدتی، وسط مدتی اور طویل مدتی قرضوں میں غیر سابقہ اضافہ۔ بالترتیب روپے 2.71 کروڑ 15 کروڑ 9.29 کروڑ اور روپے 31.67 کروڑ کی تقسیم۔

— کوآپریٹو اداروں کے ذریعہ 15.4 لاکھ میٹرک ٹن کھاد کی تقسیم کا نیا ریکارڈ۔ گذشتہ سال کے مقابلے میں ۴۰ فی صدی کا اضافہ۔

● **آبپاشی کی سہولتوں میں اصلاح کی تدبیر** :۔ سرکاری نل کنوؤں کے رواں گھنٹوں میں ۴۰ فی صدی کا اضافہ۔ حقیقتاً سینچے گئے علاقے میں لگ بھگ ۹۰ ہزار ہیکٹر کا اضافہ۔

— ہر ضلع میں ضلعی سینچائی بندھو کی تنظیم کاری۔ نہروں کی تجدید کاری کا وسیع پروگرام۔

— مائنر آبپاشی پروگرام کے تحت گذشتہ سال 48 فی صد زیادہ۔ 36,961 کسانوں کو مفت بورنگ اسکیم کا فائدہ۔

● **بجلی کا انتظام** :۔ اگست۔ دسمبر ۱۹۹۱ء کے درمیان عام نشانے کے علاوہ ۱۰ ہزار نجی نل کنوؤں کو بجلی مہیا کرنے کے لئے 20 کروڑ روپے کا انتظام۔ یکم جون سے 15 ستمبر ۹۱ء تک 4905 نجی نل کنوؤں کو بجلی مہیا۔ 3640 ٹرانسفارمر بدلے گئے۔

● **صنعت** :۔ ضلعی سطح، صنعتی ترقی اتھارٹی سطح اور حکومت کی سطح پر اتھارائزڈ کمیٹی کی تشکیل کا فیصلہ۔ مسائل کے حل کے لئے "لوکل ونڈو" پروسس کا آغاز۔

— صنعتی اکائیوں کو نجی توانائی پلانٹ لگانے کی اجازت

— نئی صنعتوں کو آلودگی اور ماحول کے پیش نظر نو آبجکشن سرٹیفکٹوں کی درخواست کا نپٹارہ 6 ہفتوں کی مدت کے اندر

● **تعلیم :-** صوبے کے غیر سرکاری ڈگری کالجوں میں 84 .1 .3 کے بعد ایڈہاک طور پر مقرر لائق اساتذہ کو ریگولرائز کرنے کا فیصلہ

— ریاست میں خواندگی در میں اضافہ کے لئے 60 رضاکاراداروں کی تربیت کاری۔

● **سرکاری ملازمین کو سہولتیں :-** سمتا سمیتی کی سفارشوں کی نام نہاد انا ملیز کے 337 معاملوں میں فیصلہ۔

● **اقتصادی حالت میں اصلاح :-** سیلس ٹیکس ایکٹ کا وسیع پیمانے پر آسان بنایا جانا۔

— اقتصادی حالت کو سدھارنے کے لئے منصوبہ خرچوں میں کم سے کم 10 فی صدی کی کٹوتی کا فیصلہ۔ کفایت شعاری کے نئے قدم اٹھانے کے لئے وزیراعلیٰ کی صدارت میں کمیٹی کی تشکیل۔

● **عوامی بہبودی کام :-** اکتوبر۔ نومبر' 84 کے فسادات میں ہلاک شدہ سکھوں کی بیواؤں کو 500 روپئے ماہانہ پنشن کا انتظام

— مشرقی اور مغربی پاکستان میں غیر آباد افراد کی نقد امدادی رقم کو بڑھاکر 24 کروڑ روپئے فی ماہ کرنے کا فیصلہ۔

— بے سہارا اشخاص کو مفت غلہ اور کپڑا تقسیم اسکیم کے تحت دی جانے والی رقم کو 50 روپئے سے بڑھاکر 100 روپئے کیا جانا۔

— ہاؤسنگ اداروں کے رہائش پذیروں کے پرورش بھتے کو 145 روپئے سے بڑھاکر 240 روپئے ماہانہ کرنا۔

— طلباء کو وظائف کی تقسیم کی ادائیگی کے پروسس کا پرائمری اسکولوں اور اس کے اوپر کی سطح کے کالجوں، ڈگری کالجوں کی سطح پر ڈی سنٹرلائزیشن۔

— نیشنلائزڈ درسی کتب کی قیمت نہیں بڑھنے دینے کے فیصلے کے عمل درآمد کے لئے 16.5 کروڑ روپئے کی گرانٹ کا انتظام

— گھر گھر جاکر 44.7 لاکھ خواتین اور 51.2 لاکھ بچوں کا خون کی کمی کی بیماری سے تحفظ۔

— شہروں میں پانی کی سپلائی کے لئے 18.81 کروڑ روپئے کی رقم منظور۔ دیہی علاقوں میں پائپ کے پانی کی سپلائی کے لئے 117 لاکھ روپئے کا انتظام۔ سوکھا راحت کے تحت دیہی علاقوں میں پانی کی سپلائی کے لئے 7.06 کروڑ روپئے کا انتظام۔ اگست سنہ 91ء تک 3867 ہینڈ پمپ لگائے گئے۔

● **مہنگائی پر قابو کے لئے ٹھوس تدابیر :-** یکم اگست سنہ 91ء سے تمام ضلعوں میں فرضی راشن کارڈ یونٹ منسوخ کرنے کا 100 دنوں کی خصوصی مہم۔ اولین 50 دنوں میں لگ بھگ 3 لاکھ راشن کارڈ اور 16 لاکھ یونٹ منسوخ۔

— قیمتوں میں اضافہ پر قابو کے لئے وسیع پیمانے پر درتن کام۔

— پراگ کی معرفت تقسیم ہونے والے دودھ کی قیمت میں ایک روپیہ فی لیٹر کی کمی۔

● **دیگر اہم فیصلے :-** رہائشی مسائل کے حل کے لئے نجی تعمیر کاروں کی حوصلہ افزائی کے پیش نظر پروسس کو آسان بنانا۔

— ودھان سبھا سطح سے الگ اترانچل ریاست کے قیام کے لئے قرارداد منظور

— عوامی صحت کے پیش نظر 35 لاکھ ہیضہ نرودھک ٹیکاکرن اور 21 لاکھ کنوؤں کا ڈی سنکرمن (جراثیم کشی)

۔ کسانوں کو فائدہ پہنچانے کے پیش نظر بنجی جوت پر لگنے والے پیڑوں کی ۱۹ اضافی پرجاتیوں کے لئے تحفظ اشجار ایکٹ کے تمام پابندیوں سے چھوٹ۔
۔ پنڈت دین دیال اپادھیائے کے یوم پیدائش پر قیدیوں کو خصوصی غذا۔
۔ پہاڑی علاقوں میں کام کرنے والے جز وقتی معالموں کی ایڈہاک تقرری کرنے کا فیصلہ۔
۔ صوبے کے چنے ہوئے مذہبی مقامات کو ٹورسٹ علاقے کے روپ میں ڈیولپ کرنے کا فیصلہ۔
۔ وراثت کے غیر متنازعہ معاملوں کا نپٹارہ ۳۰ دنوں کے اندر کرنے کا انتظام۔ مہم کے دوران کل 68,391 معاملے نپٹائے گئے۔
۔ اگست ستمبر ماہ میں لوکل باڈیز کو خصوصی سڑک گرانٹ کے روپ میں 5.75 کروڑ روپئے منظور۔ صفائی/روشنی انتظام کے لئے ان ماہوں میں ۳ کروڑ روپئے کی گرانٹ منظور۔

- **دین دیال وکاس اسکیم:**

۔ روزگار کو نئی جہتیں عطا کرنے اور روزگار کے مواقع کی مسلسل تخلیق کے لئے دین دیال وکاس یوجنا کے ذریعہ "روزگار چھتری" کا آغاز۔ اب تک ۵۰ ضلعوں پر سایہ فگن مندرجہ ذیل 5 یوجناؤں ان کو مدت روپے ۹۵۔۷ کروڑ روپئے کی رقم منظور:۔

۱۔ پشو وکاس سیلف امپلائمنٹ اسکیم
۲۔ بندیل کھنڈ سگھن ادیان کرن اسکیم
۳۔ سگھن مِنی ڈیری اسکیم
۴۔ چرم وستو اتپادن ایوم ویپنن اسکیم
۵۔ پہاڑی علاقوں کے لئے نو ماڈل چرتر روزگار اسکیم

نئی نیت : نیا ویوہار
نئی سرکار : جنتا کے ہار

محکمہ اطلاعات ورابطۂ عامہ، اترپردیش